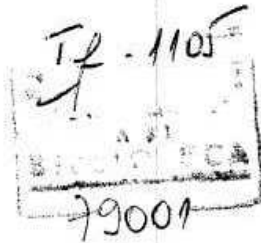


Dr. VICTOR GIULEANU
Profesor universitar

TRATAT
DE
TEORIA
MUZICII



Biblioteca Universității de Arte
"George Enescu" Iași

H0009414

EDITURA MUZICALĂ
Iucurești, 1986



„Dedic această lucrare — drept omagiu — Conservatorului de muzică din București, în slujba idealurilor și aspirațiilor cărui mi-am pus întreaga putere de muncă și pastune, atât ca profesor de teoria muzicii, cât și ca șef al catedrei de teorie-dirijat-pedagogie, decan al facultății de compoziție-muzicologie și rector pe timp de un deceniu (1962—1972), conștient fiind că și aici s-a durat mare parte din trecutul artei muzicale românești, se construiește prezentul ei și i se propulsează mersul în viitor.

Fie ca, dăinuind peste timpuri, acest vechi așezământ academic de formare a tinerelor talente și prestigios institut de studii superioare muzicale — cunoscut, prin rezultatele sale, atât în țară cât și peste hotare — să înflorească și să se dezvolte fără încetare, spre mândria unui popor care îndrăgește cu ardore muzica — parte integrantă a spiritualității lui de veacuri“.

Dr. VICTOR GIULEANU
Profesor universitar

PREFATA

Privit în ansamblul său, tratatul de față își propune să efectueze cercetarea fundamentală a fenomenului artistic muzical, desigur, în limitele și după programul ce revine teoriei muzicii — disciplină sistematică de bază în contextul celor care laolaltă alcătuiesc știința muzicii.

a) Ca obiectiv de prim ordin, tratatul urmărește să cerceteze și să comenteze aspectele contemporane ale limbajului muzical, să consemneze schimbările intervenite în câmpul artistic pentru a le transpune apoi în sfera gândirii teoretice obișnuite.

Este îndeobște cunoscut că, sub impulsul atîtor factori — mai ales al progresului științelor exacte și tehnologiei — muzica trece actualmente printr-un intens și complicat proces de înnoire a mijloacelor sale de expresie.

Asistăm, în primul rînd, la o dezvoltare fără precedent a bazei sale materiale: se deschide universul atît de complex al muzicii electronice, apar instrumente muzicale noi sau sînt perfecționate cele vechi. Pînă și banda magnetică folosită — nu de mult — doar ca mijloc de înregistrare și redare a muzicii, s-a insinuat, în ultimul timp, în partitură, ca instrument muzical obișnuit.

Prin intervenția miraculoasă a stereofoniei, spațiul — a treia dimensiune a materiei — se vrea tot mai mult cucerit și integrat în imaginea muzicală (preceptul „Musik im Raum“), iar încercările de ultimă oră vor să-i adauge și expresia luminii, socotindu-se că azi și „ochiul ascultă“ („l'oeil écoute“).¹

Multe inovări ne vin din domeniul muzicii experimentale — în sensul pozitiv al preocupărilor — din care, cu siguranță, se vor selecta și impune o serie de mijloace, mai cu seamă cele de factură timbrală — coloristică.

Pe de altă parte, în domeniul componistic se afirmă o multitudine de procedee noi — inedite —, iar cele tradiționale se îmbogățesc și se diversifică tot mai mult, cerînd reflectarea lor pe planul aprecierilor axiologice, precum și al metodelor și mijloacelor cu care lucrează astăzi muzica.

Îmbucurător este faptul că procesul transformărilor și înnoirilor de limbaj ne apare la fel de viu și intens în muzica universală (Stravinski, Ives, Bartók, Schönberg, Webern, Prokofiev, Șostacovici, Hindemith, Britten, Messiaen, Boulez, Pendereski etc.) — ca și în cea română.

¹ Claudel, Paul, citat de Dominique Avron, Rev. „Musique en Jeu“, nr. 18, Ed. Seuil, Paris, 1975, p. 95.

nească, datorită puternicei noastre pleiade de compozitori contemporani, în frunte cu George Enescu.

A surprinde și integra în câmpul gândirii teoretice acest impresionant și complicat „novum” artistic constituie, evident, o dificultate, nu din cele mai mici, dar, totodată, o datorie stringentă a muzicologiei românești, la care se angajează — cu partea sa de preocupări — și lucrarea de față.

b) Un alt obiectiv — urmărit pe parcurs cu același interes — îl constituie investigarea și comentarea operelor de artă ale trecutului prin prisma considerațiilor și mijloacelor gnoseologice actuale.

În fapt, „orice cultură veritabilă și profundă trece prin cunoașterea și înțelegerea capodoperelor trecutului, acelea pe care timpul le-a consacrat ca atare.”²

Este în van ca — sub pretextul de a vorbi limbajul epocii noastre —, să vrei să ignorezi marile moșteniri ale trecutului, după cum nu există nici un motiv să închidem porțile valorilor artistice ale vremii pe care o trăim, așa cum se exprima atât de semnificativ poetul Nicolae Labiș: „Căstighind viitorul, nu renunțăm la nimic.”

Aprecind lucrurile în mod dialectic deci, dezvoltarea viitoare a muzicii, a mijloacelor sale de expresie, este strâns legată și dependentă de comorile artistice intrate deja în patrimoniul cultural al popoarelor ca valori perene, nemuritoare.

Evidențierea și regândirea lor prin prisma noilor considerații ale științei muzicale contemporane este o datorie a oricărui studiu de specialitate din vremurile noastre.

c) Un al treilea obiectiv de seamă al studiului constă în a selecta și fixa pe baze științifice — utilizând printre altele și analizele de ordin semantic — terminologia aferentă domeniului cercetat, având în vedere că subzistă încă atâtea neclarități și confuzii în lumea exegeților de ieri și de azi — partizani ai unei școli sau alta de interpretare teoretică a faptului muzical.

În acest scop, se fac precizări și reconsiderări în terminologia tradițională, se fixează noțiuni noi sau se amendează altele mai vechi depășite ca valoare pentru epistemologia contemporană.

Redactarea în formă cit mai concisă a tezelor, formularea principiilor prin ocotirea sensurilor echivoce, precum și ordinea aleasă în expunerea materialului, încearcă să răspundă condiției impuse de logica generală a gândirii: să reflecte cit mai corect laturile complexe ale fenomenului muzical și să reziste în confruntarea cu realitățile vii ale acestuia.

Desigur, asemenea obiective nu se lasă ușor atinse căci, „una este să scrii frumoase pagini literare despre muzică, despre bucuriile pe care ea ni le procură, și alta este să o analizezi pentru a încerca să o înțelegi.”³

² Doury, Pierre, Grammaire de la langue musicale, Ed. Choudens, Paris, 1971, pag. 4.

³ Nattiez J. J. in Fondements d'une semiologie de la musique, Union Générale d'Éditions, 1975, pag. 413: „C'est une chose que d'écrire des belles pages littéraires sur la musique, sur les joies qu'elle nous procure; c'en est une autre que de l'analyser pour essayer de la comprendre”.

Insofând permanent enunțurile teoretice cu demonstrații și exemple muzicale extrase din marile valori artistice universale și românești, studiul are în vedere nu numai cercetarea fenomenului muzical și linia esențială a evoluției sale contemporane, ci, totodată, și formarea unei atitudini estetice, axiologice față de operele de artă elaborate de-a lungul veacurilor.

Adesea, în formularea și susținerea principiilor se apelează — printre altele — la argumentul istoric, menit și acesta să confirme sau să infirme teze și concepții ale diferitelor curente și școli de interpretare teoretică a fenomenului muzical.

Pe drumul elaborării unui asemenea studiu, am gândit cit adevăr exprimă Ferruccio Busoni în comentariul său la Clavecinul bine temperat al lui Johann Sebastian Bach, susținând că o lucrare teoretică chiar dacă nu ajută la făurirea unor motive muzicale noi și frumoase, ea ar trebui totuși să ajute la „recunoașterea frumuseții celor existente” și poate la prevenirea ivirii, în continuare, a unor forme dovedite ca nevalabile...

Dacă strădaniile depuse vor fi atins măcar în parte asemenea țeluri, lucrarea încă își va fi găsit rostul și utilitatea.

AUTORUL

PROLEGOMENE

„Muzica este o revelație mai înaltă decât orice înțelepciune și orice filosofie.”

LUDWIG VAN BEETHOVEN

I

Fenomenul artistic muzical în lumina studiului și cercetării științifice de specialitate. Cadrul general al muzicologiei

De mii de ani, muzica — arta sunetelor — constituie obiectul discuțiilor și considerațiilor izvorite din variatele domenii ale gândirii, fiind una din componentele de seamă ale culturii umane.

Prin termeni și sensuri proprii, fiecare domeniu a căutat să ajungă la precizarea și formularea scopului, mijloacelor și chiar a esenței acestei arte.

— *Estetica* — bunăoară — tratează muzica drept artă a exprimării frumosului prin mijlocirea sunetelor, a reflectării și reprezentării vieții afective (spirituale) prin imagini sonore, punindu-ne astfel în contact cu legile cele mai generale ale acestei arte.

Frumosul în artă — susține estetica — este un adevăr universal pe care-l afirmă și spre care tind oamenii din toate timpurile și de pretutindeni.

— *Filosofia* — abstracție făcând de unele speculații proprii domeniului — vede în arta muzicală un sistem aparte de gândire, o gândire generată de subtilitatea și profunzimea exprimării pe calea sunetelor.

De altfel, orice act autentic de creație este — prin definiție — un act de introspecție, gândire și exprimare în profunzime a unor simțiri și trăiri similare celor mai stricte și pure manifestări filosofice.

— *Domeniul lingvistic* designă uneori muzica prin expresia de „limbaj al sunetelor”, un limbaj care nu cunoaște granițe — fiind universal și circulând cu aceeași ușurință pe toate meridianele lumii.

— *Matematica și logica* ne trimit — când definesc muzica — la principiile de ordine, simetrie și proporție ce dirijează și caracterizează

operele muzicale de artă, făcând apel la cunoașterea rațional-intelectuală a acestora.

— Tot astfel *sociologia, istoria artelor, etnografia, psihologia, pedagogia* — precum și alte domenii ale gândirii umaniste — fac adesea referiri la valoarea educativă și documentară a muzicii, la sensurile ei etice și sociale, la capacitatea sa de a influența omul și societatea tuturor timpurilor.

— Numeroase sînt, de asemenea, considerațiile venite direct din sfera *gîndirii muzicale* (muzicologiei), toate convergînd spre ideea centrală că această artă reușește să zugrăvească — prin imagini de mare sensibilitate, forță și pătrundere artistică — lumea complexă a trăirilor și stărilor sufletești pe care le încearcă ființa umană.

Arta muzicală constituie, așadar, o *valoare cultural-spirituală*, un limbaj, și mijloc universal de exprimare, de care se servește din timpuri preistorice întreaga omenire; iar dacă o privim prin prisma intensității emoțiilor pe care le încearcă interpreții de seamă și diversii ei creatori — de la cei anonimi ai cîntului popular pînă la geniali reprezentanți ai creației culte —, *muzica este arta de a trăi și exprima prin mijlocirea sunetelor*.

Dezvoltînd continuu elementele sale de expresie, muzica a ajuns la gradul de înaltă manifestare a simțirii și gîndirii umane, a cărei capacitate de reflectare, de oglindire a vieții afective a înrîurit nespuse de mult omenirea, contribuind — împreună cu celelalte domenii ale culturii — la cunoașterea și transformarea omului și a lumii înconjurătoare¹.

II

Domeniile fundamentale de cercetare a fenomenului muzical

Ca orice artă, muzica dispune de o *știință proprie* — în sensul cel mai autentic al noțiunii —, ce se ocupă cu studiul și cercetarea legăturilor și raporturilor de care sînt conduse operele sale.

Știința generală a muzicii poartă numele de *muzicologie*².

Ea cuprinde *totalitatea cunoștințelor și studiilor sistematice asupra fenomenului muzical* privit sub cele trei ipostaze: *creația, interpretarea și receptarea* operelor de artă.

O artă cum este muzica — în realizarea concretă a operelor sale — depinde de cei trei factori ce se află în relații interdependente: *compozitor, interpret și public auditor*.

¹ Preceptele muzicii ca artă se dezvoltă pe larg de către estetica muzicală; de aceea, nu constituie obiectul special al lucrării de față.

² În limba greacă, „*musiki*” (μουσική) = muzică și „*logos*” (λόγος) = cuvînt.

Privind lucrurile pe un plan general, desprindem — aşadar — de la început, două mari laturi de preocupări existente în muzică: de ordin *practic*, şi de ordin *sistematic*.

— *Latura practică* („musica practică“) cuprinde activităţile artistico-emoţive, de creare, interpretare şi receptare a operelor de artă.

— *Latura teoretică sau sistematică* („musica sistematică“) decurgând din prima, dezvoltă activităţile intelectual-raţionale de cunoaştere, analizare şi sintetizare a fenomenului artistic muzical, constituind deci ştiinţa muzicii (muzicologia).

În ambele laturi, muzicianul se comportă şi se manifestă prin două atitudini distincte: una de stare emoţivă, iar cealaltă raţional-intelectuală (*emotio + ratio*); cu deosebirea că, în activitatea practică de creare şi interpretare, au întâietate stările emoţive (*emotio + ratio*); pe când în cea sistematică preponderează stările intelectual-cognitive (*ratio + emotio*).

Mai jos prezentăm, enunţiativ, domeniile fundamentale privind cele două laturi de preocupări muzicale — practică şi sistematică —, integrate într-un titlu comun denumit printr-o expresie latină:

„DISCIPLINAE ARTIS MUSICAE“

1. „Musica practica“ (*emotio + ratio*)
 - a. Compoziţia³
 - b. Interpretarea
 - c. Receptarea operelor de artă
2. „Musica sistematica“ (*ratio + emotio*)
 - a. Teoria generală a muzicii
 - b. Istoria muzicii
 - c. Etnomuzicologia
 - d. Psihologia muzicii
 - e. Sociologia muzicii
 - f. Semiotica muzicală

Însuşirea, prin sisteme şi metode speciale de învăţământ, a tuturor acestor discipline — practice şi sistematice — constituie sarcina *didacticii muzicale de specialitate*, domeniu aparte de preocupări care are în vedere instruirea şi formarea cadrelor necesare oricărui domeniu de activitate muzicală.

Rămânând strict în cadrul *sistematicii muzicale* vom fixa în continuare, pe scurt, locul pe care fiecare din domeniile fundamentale mai sus-menţionate îl ocupă în contextul ştiinţei muzicale (muzicologiei).

³ A se vedea şi nota nr. 6.

„MUSICA SISTEMATICA“

Muzicologia

A. TEORIA GENERALĂ A MUZICII⁴

Arta muzicală dispune de un *sistem teoretic propriu* ce se cuprinde într-un număr de discipline cu preocupări distincte — fiecare tratând unul sau altul din aspectele pe care le comportă studiul şi cunoaşterea acestei arte.

— *Teoria muzicii* cercetează fenomenul muzical sub aspect *melodic* şi *ritmic*, explicând, de asemenea, o serie de principii necesare înţelegerii şi cunoaşterii celorlalte laturi ale fenomenului (dinamica, timbrul, reprezentările grafice, elemente de sintaxă melodică etc.).

— *Armonia* are drept obiect *studiul acordurilor* cu care se înveşmintează o melodie — explicându-le morfologic şi funcţional, şi trecind apoi la înlănţuirea lor artistică.

— *Polifonia* studiază arta *conducerii simultane* a două sau mai multor linii melodice prin variatele mijloace oferite de tehnica contrapunctului şi a fugii.

— *Formele* au ca obiect *studiul tiparelor componistice* (arhitectura lucrărilor) şi relaţia acestora cu conţinutul emoţional al operelor de artă.

— *Instrumentaţia* şi *orchestraţia* au în unghiul lor de observare studiul elementelor de tehnică vocală şi instrumentală, precum şi utilizarea lor în arta compoziţiei.

— *Estetica muzicală*⁵, ştiinţă complexă, studiază *legile generale ale artei sunetelor*; problemele prăvitore la esenţa acestei arte şi raporturile ei cu realitatea; relaţia dintre conţinutul şi forma expresiei artistice; concepţiile estetice ale diferitelor şcoli muzicale de creaţie etc., revenindu-i în final rolul de a formula criteriile de orientare în aprecierea şi selectarea valorilor artistice de non-valori.

— *Compoziţia*, studiu teoretico-practic de chintesenţă, are drept scop *utilizarea cu măiestrie a tuturor mijloacelor de expresie ale artei muzicale în procesul creaţiei*⁶.

Ideile, tezele şi principiile ce dezvoltă şi tratează fiecare dintre aceste discipline alcătuiesc laolaltă *teoria generală a artei muzicale*.

⁴ În expresie germană: „Die allgemeine Musiklehre“.

⁵ Disciplina este prinsă în acest cadru (al teoriei muzicale generale) deoarece în consideraţiile şi demonstraţiile sale, utilizează elemente şi mijloace muzicale, fiind ramură distinctă a esteticii generale a artelor, ale cărei principii le aplică la domeniul muzicii.

⁶ Compoziţia — prin natura preocupărilor sale — face parte atât din latura practică a muzicii, în care definitorii sînt stările emoţive (*emotio*), cit şi din cea sistematică, în care decisive sînt activităţile raţional-intelectuale (*ratio*), fiind deci rezultatul îmbinării fericite şi inspirate dintre cei doi factori: (*emotio + ratio*).

Metoda de lucru în acest vast domeniu al gândirii teoretice muzicale poate fi :

— analitică în cazul că se procedează la cercetarea și studierea fenomenului artistic deja elaborat;

— sintetică, imbinată cu cea *imaginativ-creatoare*, dacă este vorba de însuși procesul de elaborare a operei de artă sau de formularea temelor și principiilor conducătoare.

Se fac, de asemenea, operații de *comparare*, *abstractizare* și *generalizare*, având permanent ca punct de referință practica artistică de creație și interpretare.

B. ISTORIA MUZICII

"Istoria muzicii începe odată cu istoria omului".

Muzica este o *valoare culturală*, dar în același timp și o *dimensiune istorică*; de aceea, domeniul istoriei muzicii are în vedere cercetarea și tratarea *diacronică* a fenomenului muzical, în care scop se apelează la documente și monumente ale vremii grăitoare despre evoluția acestei arte în timp și rolul ei în dezvoltarea culturii și societății umane.

Tratând fenomenul artistic sub aspect evolutiv, materialul istoriei muzicii este repartizat pe epoci, perioade, națiuni și școli, avându-se în vedere factorul timp, precum și considerațiile de ordin social ce stau la baza oricărui studiu istoric.

Tot acestui domeniu îi revine sarcina importantă de a determina și fixa caracteristicile principale ale unui stil de creație sau altul, intrucât, după țelurile sale mai noi, istoria muzicii trebuie să devină, înainte de orice, *istorie a stilurilor componistice*.

"A interpreta și gândi epocile trecute cu spiritul și mijloacele lor de lucru"⁷, iată una dintre problemele cardinale supuse istoriei contemporane a muzicii, care atrage atenția asupra largirii preocupărilor acestei discipline și îmbogățirii ei cu elemente decurgând direct din analiza structurii operelor de artă.

"Așadar — cum bine se exprimă un autor francez contemporan — nu trebuie să se confunde istoria muzicii nici cu un dicționar al compozitorilor sau cu un catalog de bibliotecă muzicală, nici cu istoria muzicienilor, și că aceasta nu este adesea decât o parte secundară-pitoarească și anecdotică — a istoriei muzicii. Trebuie dimpotrivă să se insiste cit mai mult asupra istoriei ideilor, formelor și limbajului, căutând totdeauna să se explice trecutul prin prezent și viceversa"⁸.

⁷ Hurtado Leopoldo. *Introducción a la estética de la música*. Buenos Aires, Editorial Paidós, 1971, pag. 18.

⁸ Chailley Jacques. *Cours d'histoire de la musique*. Alphonse Leduc, Editions Musicales, Paris, 1967. Tome I (1^{er} volume), pag. 4.

C. ETNOMUZICOLOGIA

"Folclorul este una din cele mai pure și scumpe bijuterii ale umanității".

BELA BARTOK

Un domeniu aparte de cercetări și studii — utilizând metode de investigație speciale — îl constituie *etnomuzicologia*, care are drept obiect *creația muzicală populară* — cu aspectele și caracteristicile ei distincte sub raportul genului, structurii modale, ritmicii și metricii — de pe diverse meridiane și la diverse popoare. Varietatea formelor sale de manifestare, precum și problemele complexe ce le pune cercetarea și studierea sa sistematică determină un domeniu special de preocupări muzicologice, menit să pună în valoare comorile populare de artă ce fac parte integrantă din patrimoniul culturilor naționale și, implicit, al celei universale.

Disponind de o frumoasă tradiție privind metodele de cercetare și investigare cultivate și practicate astăzi într-un important institut specializat (Institutul de Cercetări Etnologice și Dialectologice), etnomuzicologia românească își propune să treacă de la stadiul culegerii, transcrierii și sistematizării producțiilor populare la operațiuni mai complexe, de comparare între regiuni și chiar între națiuni, cu scopul de a scoate și mai mult în evidență particularitățile muzicii populare românești și valoarea acestei arte în contextul european și chiar universal.

D. PSIHOLOGIA MUZICII

"Totdeauna răsună în preajma noastră o muzică ce ne vrăjește gândurile, ne subjugă inimile, ne silește să ne potrivim pasul după tactul ei".

LUCIAN BLAGA

În lumina considerațiilor și mijloacelor contemporane de investigație, *psihologia muzicii* — constituită ca disciplină aparte a muzicologiei — capătă o importanță deosebită.

Folosind datele psihologiei generale, ale psihologiei comparate și, mai ales, ale celei experimentale — ramură foarte dezvoltată astăzi —, *psihologia muzicii* are menirea de a urmări și clarifica procesele complexe pe care le provoacă stimulul sonor, sub forma operei de artă, asupra vieții afective, să studieze relația intimă dintre lumea sunetelor și aceea a emoțiilor, precum și rezonanța fenomenului artistic muzical asupra personalității omului, asupra voinței, intelectului și formației sale

spirituale. Într-un cuvânt, ea trebuie să cerceteze, prin procedee proprii, profundele implicații ale procesului de creație, interpretare și audiere a operei de artă în domeniul atât de subtil al psihicului și conștiinței umane.

Psihologia muzicală contemporană trebuie să meargă și mai departe în elucidarea problemelor specifice, având a răspunde la întrebări ca acestea:

„Ce fel de concepție, sentimente și procese evocă în conștiință muzica, și pe ce cale? Aceste concepții sînt ele aceleași la toți oamenii, sau măcar asemănătoare? Se schimbă ele în cursul deeceniilor și al secolelor? În caz pozitiv, cum se explică aceasta? Cum se explică reacția diferențiată a omului pentru acordurile — armonice și polifonice — apreciate de unii consonante, iar de alții disonante? De ce europenii au adoptat sistemele sonore bazate pe ton și semiton ca mai potrivite pentru ei, deși alte sisteme — cum ar fi treimea de ton — nu numai că ar fi posibile, ci sînt în realitate întâlnite în muzica Asiei? Apoi, cum se explică tensiunile melodice, ritmice și armonice, cu efectul lor emoțional; de asemenea, sferile diferite ale timbrului, înălțimii, intensității și duratei unui sunet?... De ce unele popoare sau epoci sînt înclinate mai mult spre forme melodico-armonice, pe cînd altele preferă elementul linear-polifonic?...⁹

Preceptul general pe care-l promovează și propagă cu consecvență în orice împrejurare domeniul psihologiei muzicale, se poate formula simplu: să nu așteptăm afecțiune din partea muzicii, dacă în momentul cînd o creem și interpretăm nu-i conferim afecțiune.

E. SOCIOLOGIA MUZICII

„Muzica acționează și poate fi înțeleasă numai într-un context social”.

EGON KRAUS

Un domeniu relativ nou de preocupări în cadrul muzicologiei — dar deosebit de actual și important — îl constituie sociologia, prin ramura sa cultural-muzicală.

Opera muzicală nu constituie un scop în sine, ea este destinată publicului iubitor al acestei arte, deci unor grupuri social-constituite;

⁹ Încă din antichitatea greacă partea cea mai importantă a discuțiilor despre muzică avea drept obiect acțiunea psihică pe care diversele tipuri de melodii, moduri și genuri muzicale, ca și cele de natură ritmică — o produceau asupra omului. Pe acest temei, Aristotel afirma că „muzica este o artă eminamente educativă”. (Apud Ferretti P. Paolo. *Harmonica e ritmica nella musica antica*, San Giorgio Maggiore, Venezia, 1969, pag. 236).

¹⁰ Meyers *Handbuch über die Musik*. Bibliographisches Institut, Mannheim, 1966, pag. 15 și 16.

iar în ultimă instanță omului — vieții lui materiale și spirituale care se derulează nu izolat, ci într-un cadru social bine definit.

„Orice proces de creație, care are realmente dreptul la acest nume, face să reapară, în mod constant, problemele vieții. Viața este deci sursa artei”¹¹.

„Omul este creatorul culturii și, în același timp, o creatură a culturii”¹².

„Dacă frumosul este valoare, e totdeauna pentru că se raportează la viață, care e tendință, deci finalitate. Valoarea vieții este oarecum măsura valorii frumosului”¹³.

În mod firesc se stabilesc, așadar, raporturi condiționale reciproce — pe de o parte — între făuritorul de artă și cei cărora li se adresează opera sa — iar pe de alta — între acești doi factori și societatea în care trăiesc, prin reprezentanții ei autorizați.

Problema raporturilor dintre muzică și public este înaintea de orice „o dimensiune sociologică” afirmă specialiștii domeniului¹⁴, de aceea concluziile desprinse de sociologie, prin observarea fenomenului de artă în diferite medii sociale, interesează în grad înalt muzicologia.

Sociologia muzicii, prin definiție, se ocupă deci cu studiul aspectelor sociale ale acestei arte, fiind subsumată și comportîndu-se ca o latură distinctă a *sociologiei culturii* — domeniu extrem de vast — de unde își procură principiile de lucru, metodele de investigare, datele generale ale problemelor proprii, reacțiile atitudinale ale individului societății moderne față de manifestările și producțiile artistice etc.

Ca ramură distinctă a sociologiei culturii, cea muzicală analizează în esență¹⁵: raporturile dintre creator, artă și public; receptarea operelor de artă; difuziunea artei în zone geografice determinate și în cadre socio-istorice anumite; statutul și rolul social al creatorului de artă, apartenența sa de clasă și ideologico-politică; reacțiile diferitelor categorii de public față de creațiile de artă; mijloacele de comunicare în masă, critica de artă etc.

Ca un corolar, sociologia accentuează în mod expres asupra funcției umane a muzicii, nu numai asupra celei estetice — instituindu-se ca moștenitoare directă a conceptului venit prin tradiție din vechi timpuri și denumit „*musica humana*” — adică muzica artă în slujba formării personalității omului și înfrumusețării ei cu alese calități etice.

În aparență liberă de orice constrîngeri și limite, arta muzicală se mișcă totuși în cuprinsul unei arii de gîndire și sensibilitate socialmente determinată, avînd o rostuire cultural-educativă care-i conturează cu destulă precizie manifestările și importanța sa într-un mediu social dat.

¹¹ Wiggen, Knut, citat de Pierre Schaeffer în *La Revue Musicale*, Paris, 1970, nr. 268—269, pag. 72.

¹² Kraus, Egon. *Expunere la Conferința Societății Internaționale de Educație Muzicală*, Tunis, 1975.

¹³ Apud Eugeniu, Speranția citat de Sommer Radu în *Autonomie și responsabilitate în artă*. București, Editura politică, 1969, pag. 75.

¹⁴ Supićić, Ivo. *Musique et société*. Institut de Musicologie, Académie de Musique, Zagreb, 1971, pag. 31.

¹⁵ Apud Bondrea, Aurelian. *Sociologia culturii*. Editura didactică și pedagogică, București, 1981, pag. 38.

„Cultura poate fi integral studiată din perspectivă semiotică”.

UMBERTO ECO

În timpul din urmă, se conturează tot mai evident o disciplină aparte de cercetare și studiere a fenomenului muzical denumită *semi-otică* sau *semiologie*¹⁶ muzicală.

Decurgând din *semiologia (semiologia) generală*, *semiologia muzicală* se ocupă cu studiul semnelor muzicale¹⁷.

Arta muzicală, ca orice limbaj — ea constituind un tip particular de limbaj — este alcătuită dintr-un vast ansamblu de semne specifice prin care se comunică informații și se determină atitudini în mintea, inima și comportamentul ascultătorului.

Semiologia muzicală are drept obiectiv explicarea naturii semnelor muzicale, „descrierea fenomenelor de trimitere pe care muzica le primește, a modului specific prin care aceasta devine un fapt simbolic pentru utilizatorii săi, prin luarea în considerație a mesajului muzical în realitatea sa materială concretă, a strategiilor de producere și de receptare a acestui mesaj”¹⁸.

Trebuie precizat însă că noțiunea de „semn” se folosește aici într-un sens larg, cuprinzător — venind din *semiologia generală* — pentru a determina stări, lucruri, evenimente, desigur cu aplicabilitate specifică la domeniul muzicii.

Altfel spus, noțiunea de „semn”, inclusiv în accepțiune muzicală, nu trebuie confundată cu aceea de „semn grafic”, notația fiind socotită în acest cadru unul din codurile secundare ale *semioteicii de specialitate (semiografia muzicală)*.

„Semnul muzical, element grafic, nu este muzica, nici chiar reflec-tarea ei, ci numai un *aide-memoire*...”

Muzica nu există decât în starea ei de manifestare sonoră¹⁹, deci în ansamblul formelor concrete ale actului artistic: compoziție, interpretare și receptare de către publicul iubitor al acestei arte.

¹⁶ În lb. greacă *simlon* (σημιων) = semn și *logos* (λογος) = cuvânt, limbaj; *semiologie* = știință (teorie) a semnelor.

¹⁷ În tratatul de față, nu ne propunem să dezvoltăm principiile și metodele de lucru ale *semioteicii muzicale*, ci doar să schițăm câteva aspecte cu caracter general privind obiectul și terminologia specifică disciplinei.

De fapt, așa cum a fost concepută de inițiatorii ei, *semiologia muzicală* este strâns legată de *teoria generală a limbajelor* — deci de domeniul lingvisticii — de unde și procură principiile de lucru și modelele de analiză.

¹⁸ Nattiez, J. J. *Fondements d'une semiologie de la musique*. Union Générale d'Éditions, Paris, 1975, pag. 27 și 50.

¹⁹ Eco, Umberto. *Tratat de semiologie generală*. Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1982, pag. 28.

Prin *semioteică*, pătrund în domeniul muzicii mijloacele lingvistice de analiză și cunoaștere a fenomenului artistic, împreună cu noțiunile și termenii de rigoare, asupra cărora vom face câteva referiri în continuare.

Mai întâi, ce se înțelege în *semioteică* prin „semn”?

Se consideră drept „semn” tot ceea ce, pe baza unei convenții sociale acceptate dinainte, poate fi înțeles ca „ceva ce ține locul la altceva”²⁰.

Este „semn” deci, orice lucru care poate fi considerat drept substituit semnificant pentru altceva.

Intrucât oricare proces de comunicare dintre ființele omenesti presupune un sistem de semnificare, rezultă că limbajul vorbit — ca și cel artistic — constituie un ansamblu coerent de semne.

Urmare acestui fapt, Saussure — unul din inițiatorii domeniului — consideră *semiologia* drept „știință” care studiază viața semnelor, în cadrul vieții sociale, arătându-ne în ce constau semnele și ce legi le guvernează²¹.

După Saussure, „semnul” este o entitate cu două componente: *semnificantul (signifiant)* și *semnificatul (signifié)*.

Primul, *semnificantul*, constituie latura exterioară, expresia fizică și articuloare a semnelor; iar secundul, *semnificatul*, constituie denotația, conceptul sau ideea vehiculată de semn.

Așadar, cuvântul „semn” — cum afirmă și Pierre Schaeffer²² — are proprietatea de a fi, în același timp, simplu și dublu (*semnificant* și *semnificat*).

Se cunosc foarte bine *semnificantele* în muzică, destul de vizibile din punct de vedere material (instrumente, bandă magnetică, parti-tura etc.), cit despre *semnificate*, acestea constituie ceea ce noi înțelegem și pricepem din semnul respectiv, deci ceea ce are sens²³.

Opera muzicală ca fapt semiologic

Muzica fiind socotită, pe drept, o formă a limbajului omenesc — deci un mod de comunicare între oameni pe calea sunetelor organizate în opere de artă — de la sine înțeles că poate fi analizată după principii semiologice.

Specialiștii domeniului disting — în cadrul *semiologiei muzicale* — trei direcții principale de investigație, corespunzătoare celor trei dimensiuni (funcțiuni) principale ale semnelor muzicale²⁴:

²⁰ Apud Eco, Umberto. *Tratat de semiologie generală*, pag. 26 și 28 (op. cit.).

²¹ Ibidem.

²² Schaeffer, Pierre. *La musique et les ordinateurs* în *Musique et Technologie. La Revue Musicale*, Paris, 1970, pag. 58.

²³ Ciocan, Dinu. *Introducere în teoria limbajelor formale și ale automatelor pentru muzicieni*. Vol. III. Editura Conservatorului de muzică, București, 1984, pag. 16—18.



— *pragmatica muzicală*, ce are în vedere relația dintre semne și cei care le folosesc în vederea comunicării anumitor semnificații;
 — *semantica muzicală*, ce are în vedere relația dintre operele muzicale (complexe sonore) și referențele lor specific muzicale;
 — *sintaxa muzicală*, ce are în vedere relația dintre semne pe plan fonic.

Există și posibilitatea dezvoltării unei semiologii muzicale specializate pe diferite ramuri ale acesteia, cum ar fi: *semiologia creației* cu componentele sale (semiologia armoniei, polifoniei, a formelor etc.), sau *semiologia interpretării* operelor de artă cu variatele sale moduri de manifestări.

Subliniem că în această triplă dimensiune a semnului muzical este implicată în mod fundamental considerarea structurii acestuia ca o relație între complexul fonic (material) și anumite stări ale realității obiective și subiective instituite de o cultură muzicală social-istoric determinată. Tocmai această cultură conferă relației respective un caracter obiectiv, determinat și, în același timp, o ierarhizare din punctul de vedere al valorii comunicării realizată prin aceste semne.

Prin urmare, o sonoritate muzicală oarecare nu este (nu poate deveni) „semn” decât numai și în cadrul unei culturi muzicale determinate, în afara căreia această sonoritate nu are semnificație, ea rămânând la stadiul de simplu stimul acustic.

Afirmarea existenței unei realități — specifice muzicii, dar extrinsecă ei — la care aceasta, în mod socio-cultural obiectiv trimite, este, probabil, unul din rezultatele fundamentale pe care semiologia muzicală — și numai ea — îl poate obține și dezvolta în toate implicațiile sale, rezultat pe care muzicologia de azi este obligată să-l ia în considerare.

Trebuie precizat însă că, deocamdată, pe planul semioticii muzicale s-a făcut doar începutul, viitorul va arăta mai pregnant rosturile și aportul specific al acestei discipline în cercetarea și cunoașterea faptului muzical cu multiplele și variatele lui aspecte.

Fenomenul artistic muzical oferă — așadar — muzicologiei un vast cîmp de activități teoretice, intelectuale și cognitive cu scopul de a se studia și cunoaște formele sale complexe de manifestare, particularitățile mesajului artistic muzical, rolul artei sonore în viața cultural-educativă a omului și societății.

Pentru a-și vedea asemenea țeluri împlinite însă — mai ales în condițiile dezvoltării artei muzicale din zilele noastre — muzicologia trebuie să apeleze la datele și metodele de lucru oferite și de domeniile învecinate, cum sînt: *filosofia*, cu care muzica are atîtea obiective comune fiind ea însăși o expresie a forței de gândire; *fenomenologia* — știință modernă studiind metodele de cercetare ale unui fenomen dat —; *istoria culturii* universale și naționale; *lingvistica și literatura*; *stilistica generală a artelor plastice și arhitecturii*; *fiziologia și psihologia generală* și nu în ultimul rînd la cele provenind din domeniul științelor exacte — *fizica și matematica* — acestea din urmă însluindu-se, după cum se știe, în cele mai ascunse colțuri ale activității intelectuale din lumea contemporană.

Se relevă în acest fel caracterul *interdisciplinar al muzicologiei*, ca o cerință plină de actualitate pentru orice domeniu științific în tratarea și cercetarea fenomenelor proprii.

Supunînd faptul artistic muzical cercetării și studierii sistematice, și din atîtea unghiuri de observație, pornim de la adevărul incontestabil și puternic în esență sa că muzicii nu-i aparține întîmplarea, dezordinea, haosul.

Marile opere muzicale — expresie a gândirii artistice înaripate a geniului uman — sînt totodată și modele ale construcțieiordonate și organizate după principii și legi estetice proprii acestei arte.

Studiul și cercetarea fenomenului muzical nu decurg numai dintr-un interes pur teoretic — am spune academic — ci, în același timp, din necesitatea *de a asigura perspectiva*: ca și celelalte domenii culturale, muzica n-a încetat o clipă de a trece prin transformări de valori (se adaugă mereu noi și noi procedee), însumîndu-se în ceea ce numim *experiența muzicală a umanității* care cuprinde cvasitotalitatea mijloacelor de lucru ale trecutului — în măsura în care, pe diferite căi, au ajuns pînă la noi — precum și o bună parte din cele ale prezentului acestei arte, dar prin care se proiectează totodată viitorul ei, adică elementele sale de progres (*interacțiunea teorie-practica artistică vie*).

Dialectic vorbind, dezvoltarea viitoare a muzicii — a mijloacelor sale de expresie — este strîns legată de cuceririle și mijloacele utilizate în acele opere de artă care s-au impus deja în patrimoniul culturilor naționale și universale ca valori incontestabile (*interacțiunea tradiție-inovație*).

Știința muzicii — domeniul sistematic cum l-am numit mai înainte — are deci rolul nu numai de a cerceta și consemna cuceririle pe tărîm artistic la un moment dat, ci totodată *de a creea perspectiva* activității în domeniul practicii componistice și de interpretare, precum și în acela de formare a viitorului muzician profesionist.

Cum bine se afirmă: „Fără o bază științifică arta se rezumă la un meșteșug, și invers, fără meșteșugul dobîndit metodic pe căile științei despre muzică — ale analizei materialului existent —, și fără respect pentru efortul secular care a dus la constituirea acestuia, arta devine un exercițiu fie diletanțic, adunat din amintiri nedigerate, fie capricios, haotic, fără utilitate socială”²⁴.

Trecînd lucrurile pe plan cultural-patriotic, aflăm și un alt rol al muzicologiei:

„Ea trebuie să fie prezentă în viața muzicală a unui popor, să coordoneze idealurile sociale cu cele artistice și să fie astfel o lumină vie pe drumul impetuos al istoriei sale. În acest sens, se profilează în cultura muzicală românească problematica complexă a unei muzicologii participante — *musicologia militans* — la împlinirea destinului nostru în lume”²⁵.

²⁴ Aspecte contemporane ale teoriei muzicii. Referat susținut în cadrul Senatului universitar al Conservatorului din București de către catedra de compoziție (pag. 6) anul 1962.

²⁵ Rusu, Liviu. Ideea unui organon al științei muzicii, Referat, Uniunea Compozitorilor, București, 1972.

Teoria muzicii

Elemente definind obiectul, importanța și direcțiile de cercetare ale domeniului

a) Teoria muzicii are drept principal obiect — după cum s-a menționat deja — cercetarea și studierea fenomenului muzical sub aspect melodic și ritmic²⁶.

În subsidiar, ea studiază o serie de principii necesare înțelegerii și altor laturi ale fenomenului muzical, începând cu cele ce decurg din structura fizică a materiei sonore, continuând apoi cu transformările intervenite în procesul psiho-fiziologic al creației, precum și cu unele elemente de dinamică, agogică, coloristică timbrală etc.

Ea este, de asemenea, singura disciplină care tratează reprezentările grafice ale muzicii (notația) — adică modalitățile specifice de propagare și răspindire pe calea scrisului a mesajului artistic — ca unele care reflectă, ca și scrierea pentru vorbirea obișnuită, schimbările intervenite în însăși structura limbajului sonor.

Există, firește, deștule puncte de contact și chiar intersecții ale teoriei muzicii cu diverse discipline printr-o serie de principii ce se cer continuate de către celelalte domenii ale cercetării muzicologice.

În acest sens, teoria muzicii își îmbogățește fondul propriu de noțiuni și principii apelând la elemente ale unor discipline înrudite, cum sînt: armonia, polifonia, formele, etnomuzicologia, estetica, istoria muzicii precum și la elemente provenind din domeniul științelor exacte — acustica și matematica — sau la cele ce aparțin domeniului umanist: filosofia, poetica, psihologia artei, sociologia culturii etc.

b) Însemnătatea și valoarea teoriei muzicii ca studiu de specialitate, în contextul celorlalte discipline muzicologice rezultă din următoarele considerațiuni:

— este primul studiu care ne introduce sistematic în cunoașterea fenomenului muzical;

— constituie disciplina fundamentală în muzicologie, cuprinzând principii necesare dezvoltării celorlalte discipline, ca: armonia, polifonia, formele, istoria muzicii, folclorul etc.;

— datorită unor condiții speciale de însușire a principiilor sale, ce se face prin analiză și interpretarea textului muzical, teoria muzicii sprijină în mod direct activitățile muzicale practice, cum sînt: compoziția, interpretarea vocală și instrumentală, dirijatul, didactica muzicală etc.;

— ocupîndu-se în mod deosebit cu studiul melodiei și ritmului, precum și cu studiul altor elemente ale expresiei artistice, teoria muzicii dezvoltă sensibilitatea și gustul pentru frumusețile artei sunetelor.

²⁶ Teoria muzicii nu epuizează studiul melodiei, care continuă să se facă și la alte discipline, ca: armonia, polifonia, forme etc., cu aspecte ce interesează respectivele domenii.

c) În alegerea direcțiilor de cercetare și tratare a fenomenului artistic muzical, teoria muzicii pleacă de la capacitățile fizice — respectiv fiziologice — fundamentale ale materialului sonor: înălțime, durată, intensitate, timbru și de la legătura lor cu elementele de expresie ce le generează prin transformările și devenirile la care sînt supuse în procesul creației și interpretării operei de artă.

Pornind de la aceste patru capacități naturale ale sunetelor, desprindem marile dimensiuni (planuri) ale cunoașterii și dezvoltării muzicale, astfel:

— din raporturile de înălțime dintre sunete rezultă în muzică melodia, armonia și polifonia.

— din raporturile de durată rezultă ritmul, metrul, tempoul, într-un cuvînt, agogica muzicală în aspectul ei general, incluzînd deci tot ceea ce este element de mișcare în muzică.

— din raporturile de intensitate se desprind, pe de o parte, accentuările ritmice (pregnanța și individualizarea ritmului), iar pe de alta, planurile sonore dinamice pe care se desfășoară orice compoziție muzicală;

— raporturile de timbru stau la baza variatelor imbinări de voci și instrumente muzicale în armonie, polifonie și orchestrație.

Trecînd într-o diagramă aceste principale direcții de cercetare, ne va fi mai evidentă relația statornică între știința și arta sunetelor, între fenomenul sonor natural și cel artistic expresiv:

Fenomenul natural fizic	Fenomenul artistic expresiv corespunzător	
	fiziologic	
1. Frecvență	= înălțime	= melodie, armonie, polifonie;
2. Continuitate în timp	= durată	= ritm, măsură, tempo (agogică);
3. Amplitudine	= intensitate	= accentuările ritmice și dinamica muzicală expresivă;
4. Forma vibrațiilor	= timbru	= coloristica (paleta) sonoră

Propagarea pluridirecțională a muzicii prin mijloace stereofonice explică și determină spațialitatea operei muzicale de artă, dimensiune exploatată din ce în ce mai mult — cu ajutorul tehnicii stereofonice — în creația contemporană.

Ca un corolar al criteriilor fundamentale de tratare a fenomenului muzical expuse mai înainte, se studiază arhitectonica (forma) operelor de artă, element esențial în înțelegerea și pătrunderea lor științifică și artistică.

Orice proces de analiză și de sinteză a faptului artistic trece în mod necesar printr-unul sau mai multe din aceste criterii esențiale și condiționale pentru întreaga muzică.

Dacă gîndim — spre exemplu — fenomenul de artă în mod analitic, muzica, în totalitatea sa, poate fi descompusă, pînă la urmă, în elementele fizice — respectiv fiziologice — din care derivă (înălțime, durată, intensitate, timbru).

Dacă, dimpotrivă, același fenomen îl gândim *sintetic* — deci într-un proces invers celui analitic —, arta sunetelor, și implicit fiecare operă a sa, poate fi recompusă și reconstituită pornindu-se de la aceiași factori naturali (înălțime, durată, intensitate, timbru).

Pe aceleași traiectorii (direcții), din diagrama-program de mai sus, se va dezvolta întregul material ce conține lucrarea de față, în limitele impuse — bineînțeles — de preocupările și obiectul teoriei muzicii.

Ordinea de expunere a materialului va fi următoarea:

Partea I: *Principii teoretice introductive*

Partea II: *Melodia* (criteriul „înălțime“)

Partea III: *Ritmul* (criteriul „durată“)

Partea IV: *Dinamica muzicală* (criteriul „intensitate“)

Partea V: *Elemente de coloristică vocală și instrumentală* (criteriul „timbru“)

Partea VI: *Principii teoretice complementare*.²⁷

²⁷ Problema terminologiei utilizată în tratarea fenomenului muzical rămâne încă insolubilă, diverșii autori adoptând un sistem sau altul de noțiuni în funcție de preferințe și de școlile de interpretare teoretică mai răspândite pe plan universal.

Studiile moderne de *semantică* și de *semiologie* sint pe cale de a găsi un sistem unitar de noțiuni care să reflecte cât mai veridic relațiile dintre imaginea artistică înscrisă în partitură și gândirea teoretică aferentă.

De altfel, încă înainte cu două decenii, compozitorul german Herbert Eimert — referindu-se la componentele principale ale muzicii — propunea următoarele denumiri unitare provenind din lexicul grecesc antic:

— pentru determinarea înălțimii	= TON (de la „tonos“)
— „duratei	= HRON (de la „hronos“)
— „intensității	= FON (de la „foneo“)
— timbrului	= HROMA (de la „broma“)
— grafică a muzicii	= GRAF (de la „grafe“)

(Eimert, Herbert. *Grundlagen der musikalischen Reihentechnik*. Universal Edition, Wien, 1964, pag. 22).

Partea I

PRINCIPII TEORETICE INTRODUCTIVE

5. Înregistrarea magnetică a sunetului

Monofonia și stereofonia

În operațiunile de „fabricare” a sunetului electronic, un loc aparte îl ocupă — după cum s-a arătat — tehnica înregistrării electromagnetice a sunetelor, care, în condițiile dezvoltării artei muzicale contemporane, capătă o importanță aparte pentru orice domeniu muzical.

Conform tehnicii de specialitate, sunetul poate fi înregistrat și „depozitat”, pentru un timp nelimitat, în trei moduri :

- înregistrare *mechanică* pe discul de gramofon (*pick-up*)
- înregistrare *optică* pe pelicula cinematografică
- înregistrare *electromagnetică* pe banda de magnetofon.

Vom reda pe scurt, în continuare, tehnica de înregistrare magnetică a sunetelor — deci și a operelor muzicale de artă — cu principiile fizico-mecanice care-i stau la bază.

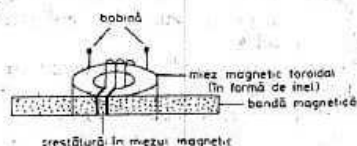
a. Înregistrarea și redarea monofonică

Sistemele moderne de înregistrare, reproducere și transmisie electromagnetice sînt de două feluri : *monofonice* și *stereofonice*.

Sistemul *mono* de înregistrare și redare fonică folosește instalații electroacustice cu un *singur canal* (de unde și numele) — adică înregistrarea și redarea — respectiv ascultarea — dintr-o singură direcție (un singur microfon sau un singur grup de microfoane — orientate uni-direcțional — la înregistrare, și un singur difuzor la redare).

Principiul înregistrării electromagnetice a sunetului constă în următoarele :

Banda de magnetofon formată dintr-un suport de material plastic acoperit cu un strat subțire de pulbere magnetică (oxid de fier) de granulație foarte fină, se deplasează mecanic, într-o viteză constantă, prin fața capului de magnetofon format dintr-o bobină înfășurată pe un miez magnetic din fier în formă de inel. Miezul are o creștătură în dreptul benzii, prin care se completează circuitul întrerupt. Reprezentare schematică a capului de magnetofon :



La înregistrare, sunetul este transformat în semnal electric de către microfon (traducătorul electroacustic) după care este amplificat și aplicat apoi pe bobina capului de magnetofon.

Curentul variabil din bobină generează un câmp magnetic în miezul de fier (inel) ce se închide prin banda care se deplasează în dreptul creștăturii, magnetizînd (înregistrînd) în mod diferit particulele (magnetice) pe bandă.

De îndată ce s-a înregistrat pe banda magnetică, informația sonoră se păstrează timp nelimitat.

La redare, procesul se petrece invers : banda magnetică — deținînd informația sonoră — se deplasează cu viteză constantă prin fața capului de magnetofon în care provoacă o tensiune electrică ce reproduce variațiile semnalului înregistrat pe bandă.

Semnalul este amplificat și transformat apoi în sunet cu ajutorul difuzorului pentru recepția *monofonică*.

Viteza și dimensiunile benzilor de magnetofon, precum și cele ale rotelor pe care se înfășoară, sînt standardizate pe plan internațional.

Prin normele Comisiei electrotehnice internaționale se stabilesc următoarele viteze⁵⁴ :

— la *magnetofonele profesionale* (studiouri de înregistrări pe disc, transmisii radio și televiziune etc.) : 76,2 cm/s ; 38,1 cm/s, 19,05 cm/s — toate cu o toleranță de $\pm 0,5\%$;

— la *magnetofonele pentru amatori* : 19,05 cm/s ; 9,53 cm/s ; 4,75 cm/s — toate cu o toleranță de $\pm 2\%$ ⁵⁵.

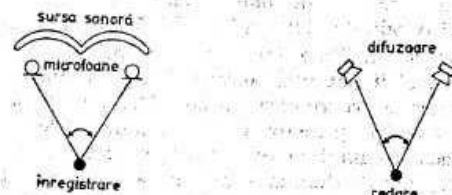
b. Înregistrarea și redarea stereofonică

Stereofonia constituie o tehnică specială de reproducere și redare a sonorităților prin care se păstrează aceleași posibilități auditive de localizare a sursei sonore aparente, ca și în cazul ascultării directe a sursei reale⁵⁶. În consecință, procedeul creează impresia auditivă a unei ambiante în mijlocul căreia se află subiectul.

Prin tehnica stereofonică pot fi redați nu numai parametri cunoscuți ai sunetului (frecvență, amplitudine, continuitate, în timp, spectre armonice) ci, de asemenea, ni se creează sentimentul (senzația) de spațiu și relief sonor (de volum), într-un cuvînt ni se procură *spațialitatea*, o nouă dimensiune a sunetelor.

Înregistrările și redările *stereo* ale sonorităților folosesc instalații electroacustice în următoarele posibilități :

— cu două canale, adică înregistrare și redare din două direcții (două microfoane sau grupuri de microfoane plasate stînga-dreapta la înregistrare, și două difuzoare la redare) ;

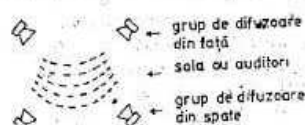


⁵⁴ Apud C. Luca și L. Zănescu. *Tehnica sunetului*, pag. 180 (op. cit.).

⁵⁵ Performanțele acestora sînt susceptibile de perfecționări permanente.

⁵⁶ Bibliografie principală pentru punctele b, c și d : C. Luca și L. Zănescu. *Tehnica sunetului*. Editura tehnică, București, 1970.

— cu patru canale — *cvadrifonia* —, adică înregistrare și redare în patru direcții (patru microfoane sau grupuri de microfoane la înregistrare, și patru difuzoare la redare);



Prin *cvadrifonia* se ajunge, așadar, la înregistrarea și redarea în patru imagini ale unui eveniment sonor, rezultând din aceasta „o repartiție a informației sonore în spațiu cu mult mai naturală și o mai mare apropiere de imaginea sonoră originală dintr-o execuție concertantă”⁵⁷.

Menționăm o serie de avantaje ale înregistrărilor și redărilor stereofonice:

— înlocuiesc în condiții aproape identice audirea muzicală reală din sala de concert (minus vizualul);

— asigură audierea muzicală, omogenă binaurală, în locul celei monoaurale și neomogene transmisă dintr-un singur punct sau o singură direcție;

— folosind spațialitatea, toate celelalte însușiri naturale ale sunetului cîștigă în expresivitate și convingere, mai ales cele privind înălțimile (combinările armonice și polifonice), graduările dinamice (nuanțele de tot felul) și imagistica sonoră (cromatică timbrală);

— se pot corecta prin stereofonie, de asemenea, unele defecte de construcție ale sălilor de teatru și concert care nu dețin condiții acustice corespunzătoare.

c. Conceptul de înaltă fidelitate acustică

Pe măsură ce aparatul electroacustic a luat o dezvoltare impresionantă s-au precizat o serie de parametri tehnici prin care să se realizeze înregistrări și redări sonore optime. Asemenea parametri alcătuiesc laolaltă conceptul de *înaltă fidelitate*⁵⁸ în acustică, a căror respectare asigură o calitate ridicată înregistrărilor și redărilor muzicale.

Concret, înaltă fidelitate înseamnă, în primul rînd, *redarea cît mai naturală a muzicii* (cît mai apropiată de audirea directă); ea înseamnă, de asemenea, reproducerea cu *claritate și inteligibilitate a textelor vorbite*, condiție principală pentru muzica pe text, ceea ce se obține prin respectarea unui raport acustic corect dintre sunetul direct și cel reverberat; înaltă fidelitate înseamnă apoi condiții speciale de *ambianță sonoră*, înțelegînd prin aceasta adecvarea înregistrărilor și re-

⁵⁷ Prowaznik, Bruno. *Die Schallplatte in der Musikerziehung* in *Rote Reihe* Universal Edition, Viena, 1973, pag. 44.

⁵⁸ În limba engleză *High-Fidelity* (prescurtat *Hi-Fi*).

dărilor sonore genului de producție muzicală (operă, concert, muzică de cameră, cor, soliști etc.), fiecare gen presupunînd — după caz — o ambianță acustică ce nu se potrivește altui gen.

În situația că se impune schimbarea caracteristicilor acustice ale unei săli de concert, de teatru, de operă se utilizează tehnica *ambiofoniei* — adică a producerii *sunetului ambiant* cu ajutorul mijloacelor electroacustice care permit obținerea de reverberații variabile, pentru a se asigura spectatorului posibilitatea de a asculta fiecare program muzical în condițiile specifice conținutului acestuia.

Redarea pe scenă a unei opere muzicale cere — spre exemplu — alte condiții ambiofonice decît a unui concert simfonic, în speță reverberații mai mici, pentru a se auzi și textul vorbit.

În tehnica actuală, parametrii *Hi-Fi*⁵⁹ se modifică permanent spre cote cît mai perfecționate și cît mai apropiate de audițiile directe, naturale.

d. Sunetul panoramic

Efectul acustic denumit „sunet panoramic” sau „sunet înconjurător” se obține printr-un sistem de aparate electroacustice și relee care fac posibilă deplasarea (mișcarea) imaginii sonore nu numai în cadrul strict al scenei, ci și în sala cu spectatori și auditori creîndu-le acestora senzația că se găsesc ei înșiși în mijlocul desfășurării teatrale sau sonore (muzicale) respective⁶⁰.

Este o imagine sonoră în continuă mișcare ce acoperă tot spațiul înconjurător:

- în interiorul scenei
- de la scenă spre fundul sălii și înapoi
- pe toată periferia sălii în sensul mișcării acelor unui ceasornic.

Echipamentul utilizat pentru obținerea efectului de panoramare sonoră:

- un dispozitiv pentru producerea deplasării progresive a sursei sonore;
- o centrală cu comutări de circuite capabile să conecteze, într-o multitudine de variante, amplificatoarele și difuzoarele instalate;
- amplificatoare de putere;
- difuzoare.

Panoramarea sonoră coroborată cu jocuri de lumini, cu proiecții cinematografice, cu prezentări de texte poetice și piese muzicale sint azi întrebuițate cu mult efect în spectacolele denumite generic „sunet și lumină”.

⁵⁹ Parametri *Hi-Fi* sînt realizați numai cu aparate profesionale de mare fidelitate nu și cu cele utilizate de către amatori.

⁶⁰ A se vedea și (pag. 80) „Spațialitatea — o nouă dimensiune a materiei sonore”.

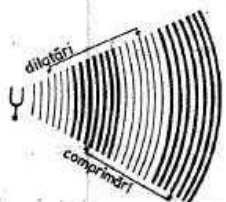
B. PROPAGAREA VIBRAȚIILOR DESCRIEREA FENOMENULUI. TERMENI ȘI NOȚIUNI ACUSTICE

1. Undele sonore — forme specifice de propagare a vibrațiilor. Cîmp acustic

Vibrațiile produse de un corp sonor oarecare se propagă în atmosferă în toate direcțiile, punînd în mișcare moleculele de aer vecine. Acestea la rîndul lor împing mai departe fenomenul, transmițîndu-l din aproape în aproape către alte și alte straturi moleculare⁶¹. Au loc în acest fel perturbări ale mediului formîndu-se „o serie de straturi de aer alternativ condensate și rarefiate” denumite *unde sonore*. Ele sînt deci un fel de comprimări și răriri alternative ale mediului în care se propagă⁶².

Întrucît mișcarea undelor sonore se face în toate direcțiile deodată și cu aceeași viteză, acestea au formă sferică (*unde sferice*), asemănătoare cercurilor concentrice produse de piatra aruncată pe suprafața unei ape liniștite, în centrul sferei aflîndu-se corpul vibrator.

O secțiune din fenomenul fizic al propagării vibrațiilor unui diapazon, cu compresiuni și răriri ale mediului înconjurător, se prezintă astfel :



Așadar, doi factori mijlocesc propagarea vibrațiilor :

- mediul ambiant (în vid vibrațiile nu se propagă)
- undele sonore

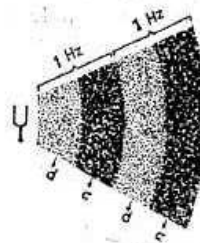
Mediul (aerul, apa, pămîntul, lemnul), văzut în ansamblu, rămîne imobil, rolul lui fiind de a transmite mișcarea vibratorie prin deformările ce le suportă straturile sale moleculare învecinate.

⁶¹ Ing. Buican George. *Elemente de acustică muzicală*, Editura tehnică, 1958, op. cit.

⁶² Conform principiului elaborat de fizicianul olandez Christian Huygens (1629—1695) : „Orice punct al mediului pînă la care a ajuns frontul de undă poate fi considerat ca o nouă sursă de oscilație” /Compendiu de fizică pentru admiterea în învățămîntul superior, Editura științifică, București, 1971, pag. 231/.

În consecință, oricare ar fi mediul în care se propagă vibrațiile sonore, fenomenul propagării „nu implică transport de substanță, ci doar transfer de energie”⁶³.

O comprimare urmată periodic de o dilatare a mediului alcătuiește o undă sonoră (sau o undă atmosferică dacă mediul de propagare este aerul) ea reproducînd în mediul ambiant o vibrație dublă (1 Hz sau 1 c.p.s.).



Regiunea mediului aflat în stare de vibrație poartă numele de *cîmp acustic* sau *cîmp sonor*⁶⁴, ale cărui date fizice sînt totdeauna în atenția domeniului muzical și mai ales a tehnicii de specialitate, fiind utile în stabilirea duratei de reverberație, calității transmisiilor și recepțiilor sonore etc.

2. Determinantele fizice ale unei sonore

O undă sonoră se determină prin *calitățile fizice* cunoscute ale vibrației (frecvență, continuitate în timp, amplitudine, formă spectrală), *viteză de propagare* și *lungime de undă*⁶⁵.

a. Viteza de propagare (simbol V)

În funcție de structura mediului ambiant — cu coeficienții lui de absorbție — și de gradul de transmisibilitate al respectivului mediu, *viteza* cu care se propagă undele sonore variază conform cu datele următoare :

- în aer cu o viteză de aproximativ 340 m/sec.
- în apă cu o viteză de aproximativ 1450 m/sec.
- în mediile solide cu o viteză între 3000—5000 m/sec.

Domeniul muzical este interesat în mod deosebit în calcularea și exploatarea vitezei cu care se propagă undele sonore, aceasta fiind im-

⁶³ Chelu I. și Gall M. *Oscilații mecanice și acustice*. Editura didactică și pedagogică, București, 1972, pag. 30.

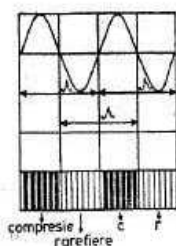
⁶⁴ În limba germană *Akustische Feld* și *Schallfeld* = cîmp acustic și cîmp sonor.

⁶⁵ Calitățile fizice ale vibrației au fost descrise la pag. 39.

plicată în mai toate manifestările artistice specifice: creație, interpretare, transmisie și receptare a operelor de artă etc., ca unele ce sînt strîns legate și condiționate de evoluarea lor în timp și spațiu.

b. Lungimea de undă (simbol λ)

Se numește *lungime de undă* distanța dintre două compresii sau rarefieri identice parcursă de frontul undei sonore într-o perioadă. Cu alte cuvinte, lungimea de undă (λ) este egală cu distanța dintre două puncte consecutive de maxim sau de minim de pe aceeași direcție a liniei sinusoidale.



Lungimea de undă se măsoară în metri sau centimetri pe secundă și se definește prin raportul dintre viteza și frecvența sunetului, după formula $\lambda = \frac{V}{N}$, în care V reprezintă viteza, în metri sau centimetri pe secundă, iar N , frecvența sunetului în Hz.

Dacă dorim — spre exemplu — să aflăm lungimea de undă pentru sunetului etalon $la^1 = 440 \text{ Hz}$, înscrinem termenii respectivi în formulă și vom obține lungimea de undă a acestui sunet:

$$\lambda = \frac{340 \text{ m/sec.}}{440 \text{ Hz}} = 0,77 \text{ m/sec.}$$

Calculul lungimii de undă servește în principal pentru stabilirea vitezei cu care sunetele se propagă în mediul ambiant, de care se ține seama, mai ales, în transmisiile radiofonice.

3. Alte aspecte ale fenomenului propagării sunetelor⁶⁶

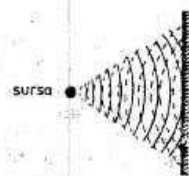
a. Reflexia (Unde reflectate)

În cazul că o undă sonoră întâlnește în drumul său un obstacol constituit dintr-un alt mediu, ca și lumina, ea are proprietatea de a se

⁶⁶ Bibliografie principală: C. Luca și L. Zănescu, *Tehnica sunetului* (op. cit.).

reflecta, adică de a-și schimba direcția și de a se întoarce în mediul inițial⁶⁷.

Unda sonoră primară pornind de la corpul sonor poartă numele de undă incidentă (directă), iar cea rezultată prin reflexie, undă reflectată⁶⁸.



Reflectarea sonoră se produce din unghiuri diferite, în aer liber însă, neîntîlnindu-se obstacole, fenomenul nu poate avea loc.

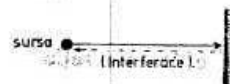
Cercetările mai noi demonstrează că undele directe (incidente) nu sînt perceptibile decît la o mică distanță față de sursă și că undele reflectate sînt acelea care constituie partea esențială dintr-un sunet perceput în spații închise.

Dacă undele sonore n-ar avea proprietatea de a se reflecta, iar propagarea ar fi numai rectilinie, câmpul nostru auditiv ar fi foarte restrîns, întrucît unda rectilinie cere o poziție anumită a urechii pentru a pătrunde în canalul auditiv (poziție unidirecțională).

Din aceasta rezultă importanța cunoașterii particularităților fizice (mecanice) ale undelor reflectate pentru atîtea domenii ale muzicii, artă ce necesită condiții speciale pentru a putea să se manifeste (modalități de transmisie, de sonorizare a sălilor de concert și audite, de amplasare a formațiilor de interpreți, de înregistrare pe disc și bandă magnetică etc.).

b. Interferarea undelor sonore

În cazul că unda incidentă se propagă perpendicular pe suprafața reflectantă (perete, obiecte plane etc.), cea în reflexie va urma, la înapoiere, același drum, suprapunîndu-i-se primei și generînd astfel fenomenul de interferare sonoră:



⁶⁷ Trecerea undei sonore dintr-un mediu de propagare în altul de factură diferită poartă numele de *refracție* și comportă condiții speciale ce interesează mai mult știința acustică pură.

Așadar, pe cînd undele reflectate prezintă un interes aparte pentru muzică, cele refractate țin mai mult de domeniul științei acustice.

⁶⁸ În lb. latină *reflecto* = a întoarce înapoi.

Efectele fizice ale interferenței sunetelor sînt implicate direct în celelalte fenomene ale propagării, în special în cel al „bătăilor”, al reverberației și al ecoului.

c. Fenomenul „bătăilor” acustice

Dacă se interferează două vibrații sinusoidale de aceeași amplitudină, dar la perioade (intervale de timp) puțin decalate, au loc creșteri și descreșteri ale intensității rezultate, denumite în acustică „bătăi”, ce se percep auditiv ca sunete puternice urmate de întreruperi (descreșteri), similare unei lumini care pâlpâie.

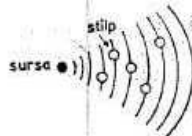
Altfel spus, trecerile de la o concordanță la o discordanță de fază și apoi la o nouă concordanță a două mișcări vibratorii coexistente generează fenomenul „bătăilor” cu consecințe pe planul omogenității de ansamblu a unei partide corale sau instrumentale mai ales în cazul că „bătăile” sînt prea mari.

Pe cale experimentală (teoria rezonatoare a lui Helmholtz) se demonstrează că fenomenul „bătăilor” se percepe auditiv numai în cazul că se interferează două sunete foarte apropiate ca înălțime.

d. Difracția

Undele sonore, în cazul că întîlnesc în cale obstacole — ale căror dimensiuni sînt de același ordin de mărime sau mai mici decît lungimea de undă a sunetului incident — au proprietatea de a ocoli obstacolele respective, și de a-și continua, în consecință, drumul în mediul ambiant.

Fenomenul poartă în știință numele de *difracție* și își are explicația în *natura ondulatorie* a sunetului (vibrațiilor), energia acustică putîndu-se astfel propaga și în spatele unor obstacole de anumite dimensiuni. Să ne gîndim — spre exemplu — la sălile de concert sau de spectacole în care sînt plantați diverși stîlpi de susținere ai clădirii și în care recepția auditivă nu este astfel împiedicată :



e. Reverberația

Prin *reverberație* se înțelege persistența (prelungirea) unui sunet reflectat într-un spațiu închis, după ce sursa emitentă a încetat să vibreze.

Fenomenul reverberator se petrece — după cum precizează fizica — numai în cazul că suprafața pe care se reflectă unda sonoră se află la

maximum 17 m depărtare de sursă. În cadrul acestei distanțe unda reflectată are timp ca, întorcîndu-se, să se suprapună celei directe pe care o amplifică și prelungeste producînd astfel reverberarea sunetului primar. Reverberația sonoră nu trebuie deci confundată cu ecoul, fenomen aparte ce se descrie în continuare.

Un rol deosebit în obținerea unei calități reverberatorii corespunzătoare a sonorității îl au următorii factori : distanța de propagare, timpul (durata) reverberației, volumul încăperilor, intensitatea vibratorie, calitatea suprafețelor reflectante și, mai cu seamă, coeficienții de absorbție ai mediului ambiant.

Toți acești factori — de care se ține seama, în genere, în construcția sălilor destinate manifestărilor muzicale ori teatrale, precum și cu orice prilej de înregistrare, transmitere și receptare a operelor de artă — pot modifica proprietățile inițiale ale semnalului sonor, în speță pot avantaja sau dezavantaja capacitățile expresive ale mesajului artistic.

Ultimul dintre factori — *gradul de absorbție al mediului ambiant* — prezintă însă un interes aparte : scaunele dintr-o sală de concert, plușul, draperiile și chiar îmbrăcămintea spectatorilor reprezintă o importantă suprafață absorbantă, pe cînd pereții rigizi, netezi, lustruiți, dețin un foarte mic grad de absorbție, influențînd în mod evident acustica încăperilor.

Se relatează, în acest sens, cazul unei săli de concert din Anglia care, așa cum fusese construită, posedă o acustică bună. Lucrurile se petreceau însă la începutul acestui secol cînd femeile purtau rochii lungi. Cu timpul, moda s-a schimbat, rochiile femeilor s-au scurtat, iar acustica respectivei săli s-a înrăutățit vizibil cu noul public, din cauză că dispăruse o cantitate apreciabilă de material absorbant⁶⁹.

Estimarea cît mai exactă a gradului total de absorbție al unei săli destinate manifestărilor artistice muzicale constituie o cerință esențială pentru o bună transmitere și receptare a operelor de artă. Faptul este cu atît mai necesar în cazul înregistrărilor pe bandă magnetică sau pe disc a lucrărilor muzicale.

În condițiile tehnicii electro-acustice moderne, acustica unei săli se poate îmbunătăți înlocuind reverberația naturală a sunetelor, dacă este necorespunzătoare, printr-una artificială (așa se prezintă — spre exemplu — sonorizarea sălii Palatului Republicii Socialiste România).

f. Ecoul

Efectul reeditării unui sunet primar (inițial), la scurt timp după ce acesta a încetat să se mai audă și cu o intensitate mai mică, poartă numele de *ecou*.

Știința demonstrează că fenomenul se petrece la un *interval minim de timp* (cel puțin 0,1 secunde) dintre unda directă și cea de ecou și, de asemenea, la o *distanță mai mare de 17 m* a sursei față de obiectul reflectant. Numai în aceste condiții unda reflectată, nemaiavînd timp

⁶⁹ Apud Chelu I. și Gall M. *Oscilații mecanice și acustică*. Editura didactică și pedagogică, București, 1972, pag. 75 (op. cit.).

Valori netemperate

Valori temperate

16.896	do ⁷	16.744
8.448	do ⁶	8.372
4.224	do ⁵	4.186
2.112	do ⁴	2.093
1.056	do ³	1.046,56
528	do ²	523,25
la ¹ = 440 Hz		
264	do ¹	261,62
132	do	130,81
66	Do	65,40
33	Do-1	32,70
16,5	Do-2	16,35

Din punct de vedere muzical, înălțimea stă la baza evoluției și dezvoltării artei sunetelor în sfera sa intonațională, din jocul variat de înălțimi sonore rezultând în muzică cele trei principale forme ale expresiei intonaționale: *melodia, armonia și polifonia*.

Melodia — concepută ca formă primordială a expresiei artistice — se compune din succesiuni de sunete de diferite înălțimi, într-o ordine de referință diacronică.

Tot astfel, **Armonia** se compune din sunete de înălțimi diferite, dar într-o ordine artistică de referință verticală (sincronică).

Polifonia, arta îmbinării și suprapunerii mai multor melodii, folosește, de asemenea, înălțimile sonore în ambele sensuri ale realizării artistice: linii melodice (plan orizontal) și suprapuneri acordice (plan vertical).

De altfel, toate sistemele muzicale intonaționale, melodice, armonice și polifonice — începând cu cele simple și primitive până la cele complexe utilizate în creația contemporană — pleacă de la condițiile fiziologice ale percepției înălțimilor sunetelor și de la organizarea materialului sonor după acest criteriu.

Pentru muzică, „perceperea înălțimii este o percepere a relațiilor melodice și armonice, o percepere a intervalelor”⁸⁰.

Originea tuturor sistemelor intonaționale rezidă, așadar, în posibilitatea fiziologică a omului de a sesiza complexul de sunete de diferite înălțimi și de a le conferi — prin mijlocirea muzicii — un sens estetic-emoțional bine definit.

b) Durata sunetului

Privită sub aspect fiziologic, prin durată se înțelege senzația scurgerii (desfășurării) în timp a oricărui fenomen, deci și a celui sonor.

⁸⁰ Pousseur, Henry, *Fragments théoriques sur la musique expérimentale*. Bruxelles, Éditions de l'Institut de Sociologie; Université Libre, vol. I, p. 208.

Ca dimensiune (mărime) de ordin muzical, durata reprezintă axa pe care evoluează și se desfășoară în timp toate componentele muzicii, ea fiind elementul care configurează ritmul. Datorită duratei, timpul material poate fi divizat în diverse formule generând ritmul, factorul de impuls, mișcare și propulsie al întregii muzici.

Într-adevăr, variatele posibilități de combinare a duratelor muzicale exprimate prin valori audibile (sunete) și neaudibile (pauze) duc la conturarea ritmului, cu formele sale structurale infinite: de la ritmurile simple, primare, până la cele mai complexe, așa cum se prezintă în creația contemporană.

În muzică, **măsurarea absolută** (obiectivă) a duratelor, ca în fizică — adică prin unități ale timpului solar (minute și secunde) — constituie o excepție, deoarece operelor de artă le este proprie **măsurarea relativă** (subiectivă), care permite ca actul interpretării să nu fie mecanic, ci în permanență un act creator — legat intim de conținutul emoțional al acestor opere, de sensibilitatea, gustul și personalitatea artistului.

c) Intensitatea sonoră

Prin intensitate sonoră — în sens fiziologic — înțelegem senzația pe care o produce asupra organului nostru auditiv amplitudinea (volumul) vibrațiilor. Între intensitate și amplitudine există un raport direct proporțional: cu cât presiunea acustică — în speță amplitudinea vibrațiilor — este mai mare, cu atât crește și intensitatea sunetului rezultat, și viceversa: cu cât presiunea acustică este mai mică, în aceeași măsură intensitatea sunetului descrește.

Omul nu aude sunetul cu intensitatea pe care acesta o are în momentul când vibrează sursa producătoare (**intensitatea obiectivă**), ci cu o diferență în minus, cauzată de distanța parcursă până la receptarea de către auz, și de factorii oponenți ori absorbanți din mediul ambiant (**intensitatea subiectivă**)⁸¹.

Preceptele de ordin teoretic și practic determinate de intensitatea sonoră alcătuiesc ceea ce în artă și știință se numește **dinamică**⁸².

În condițiile dezvoltării tehnologiei sonore de azi, dinamica sonoră prezintă trei aspecte distincte: **dinamica fizică, tehnică și muzicală**.

— Cu privire la **dinamica fizică** au fost descrise „grosso modo”, mai înainte, principiile acesteia, când s-a purtat discuția asupra amplitudinii vibrațiilor și legilor naturale care o explică⁸².

⁸⁰ Pentru a marca deosebirea dintre intensitatea obiectivă și cea subiectivă, Ernest Ansermet, în lucrarea „*Les fondements de la musique dans la conscience humaine*”, sugerează redarea primei intensități prin expresiile *tare și slab*, iar pentru cealaltă propune expresii mai potrivite, ca *aproape și departe*, ceea ce corespunde cu semnificația și funcția celei de-a treia dimensiuni a spațiului sonor — adâncimea (volumul): „*L'act musical étant entièrement subjectif et dirigé non pas tant sur les sons comme tels, que sur les images spatio-temporelles qu'ils font apparaître, les significations de l'intensité doivent y prendre comme toutes les autres un caractère subjectif. C'est pourquoi le «forte» et le «piano» y signifient, avant tout, le proche et le lointain*” (op. cit., p. 82).

⁸¹ În limba greacă *dinamis* (δύναμις) = putere, forță.

⁸² A se vedea pag. 40.

— *Dinamica tehnică* — desprinsă mai recent ca ramură aparte de preocupări — însumează modalitățile de producere și minuire a intensității sonore cu ajutorul aparatului electroacustic în alcătuirea sa complexă: microfoane, magnetofone, pickup-uri, amplificatoare, difuzoare și, nu în ultimul rând, generatoarele electronice capabile de a emite graduații dinamice extrem de variate: de la cele abia percepute, până la cele atingând și depășind chiar „pragul durerii“.

Din aceasta conchidem că tehnicianul specialist în minuirea unui atit de complex aparat devine, în fapt, *un autentic interpret al muzicii* ocupând un loc precis — de o răspundere reală — în redarea operei de artă.

Intrucât dinamica tehnică nudă nu este de nici un folos muzicii dacă nu este corelată cu cerințele acestei arte, se ivește necesitatea ca tehnicianul specialist să cunoască și să înțeleagă, într-o măsură adecvată, postulatele artistice ale partiturii muzicale.

Așadar, „între practica atelierului componistic și tehnologie trebuie menținut un raport just, obligând tehnologia să se alinieze gândirii muzicale“⁹³, iar nu invers.

— *Limba muzicală* este unicul mijloc prin care se conferă intensității sonore sensuri și valențe expresive, emoționale, ce vin să se adauge celor obținute pe plan intonațional și ritmic.

Șirul nesfârșit de nuanțe muzicale — cu infinitele lor posibilități de gradare — își are pornirea de la intensitatea sunetelor care generează *dinamica muzicală*. — arta de a reda discursul muzical în nuanțele și cu accentele cele mai expresive.

Folosirea cu măiestrie a intensităților sonore se traduce, în actul de interpretare a operei de artă, prin imagini de mare sensibilitate, convingere și plasticitate.

Ne-am putea oare imagina muzica fără relevarea planurilor sale dinamice și a nuanțelor ei expresive? Ar fi să o limităm la o exprimare monotona, neinteresantă și până la urmă plictisitoare⁹⁴.

d) Timbrul sonor

În procesul auditiv, *forma complexă (spectrală) a vibrațiilor din care rezultă armonicile se percepe ca timbru* — calitate fiziologică ce distinge sunetul după sursa care l-a produs (coarda, coloana de aer, membrana, bara metalică sau din lemn, generatorul electronic, vocea etc.). În alte domenii, după cum s-a mai arătat, el este asemuit cu culoarea — calitate fiziologică de natură vizuală pe care materia o produce asupra retinei noastre.

Organul nostru auditiv percepe armonicile globale, datorită unei duble capacități:

- capacitatea de a sintetiza componentele armonice,
- capacitatea de a analiza aceste componente.

⁹³ Szilifiroki, Kreyzstof. *Technologie nouvelle et initiation des compositeurs a la musique expérimentale*, în: *La revue musicale* pag. 155 (op. cit.).

⁹⁴ Dinamica muzicală se tratează pe larg într-un capitol special (pag. 773).

Cu alte cuvinte, auzul are „puterea de a compune și descompune materia sonoră“⁹⁵.

Pe plan fiziologic, față de celelalte însușiri ale materialului sonor (înălțime, durată, intensitate), timbrul rămâne o calitate (dimensiune) complementară a acestora; pe plan muzical însă, el deține — ca și aceea — o importanță majoră, mai ales în condițiile evoluției artei componistice din zilele noastre, când este utilizat în variate forme ale expresiei artistice.

Explicația științifică a existenței acestei calități în fiecare sunet muzical o constituie — după cum s-a mai arătat — fenomenul rezonanței naturale (principiul armonicilor), asupra căruia vom reveni în continuare cu date suplimentare.

Rezonanța supertoară

A fost descris mai înainte⁹⁶ modul cum se produc armonicile în rezonanța naturală a unui sunet fundamental oarecare.

Prin analiza fizico-matematică a fenomenului s-au putut determina cu precizie armonicile superioare, acestea producându-se la intervale fixe și într-o ordine anumită de succesiune.

Ca număr, armonicile sînt infinite; pentru ilustrarea teoretică a fenomenului, se folosesc însă primele 16, dintre care cu auzul liber pot fi sesizate cca. 8—10 de la bază.

Presupunând că o coardă emite sunetul *Do* ca sunet fundamental, armonicile superioare ale acestuia vor fi:

Numărul de ordine al armonicilor	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	Efectul real (armonic)
Frecvența în Hz	66	132	198	264	330	396	462	528	594	660	724	798	862	924	990	1056	sunet fundamental
Octavele din care fac parte	Do	do	sol	do1	mi1	sol1	si1	do2	re2	mi2	fa2	sol2	la2	si2	do3		
Diviziunea coardei	1/1	1/2	1/3	1/4	1/5	1/6	1/7	1/8	1/9	1/10	1/11	1/12	1/13	1/14	1/15	1/16	
Intervalele la care se produc		8	5	4	3M	3m	3M	2M	2M	2M	2M	2M	2m	2M	2m	11	2m

Cîteva observații de ordin teoretic asupra armonicilor superioare

— Frecvența fundamentală constituie înălțimea cu care percepem sunetul respectiv, armonicile avîndu-și fiecare frecvența proprie, dar nesensibilă — decît în parte — cu auzul liber.

⁹⁵ Apud Ferretti P. Paolo M. Abate, *Harmonica e ritmica nella musica antica*, pag. 111 (op. cit.).

⁹⁶ A se vedea pag. 41.

— Armonicele însemnate cu numere pare (2—4—6—8—10 etc.) constituie repetări la octavă ale armonicilor apărute deja, iar cele cu numere impare (1—3—5—7—9—11 etc.) reprezintă apariția unor sunete noi în seria de armonice.

— Armonicele 7 (*si bemol*), 11 (*fa diez*), 13 (*la bemol*) și 14 (*si bemol*) nu pot fi redată în scris la înălțimea lor reală din rezonanță; de aceea, au fost notate diferit: armonicile 7 și 14 reprezintă un *si bemol* mai jos decât cel utilizat în muzică europeană, ca și armonicul 11 (*fa diez*), care de asemenea se află mai coborât; iar armonicul 13 (*la bemol*) este situat în realitate între *la bemol* și *la natural*.

— În apariția armonicilor se observă o anumită ierarhie: sunetul fundamental *do* apare de cinci ori (armonicile 1, 2, 4, 8 și 16); din care cauză se aude cel mai puternic, aproape ca unul singur; cvinta acestuia, *sol*, apare de trei ori (armonicile 3, 6, 12); terța sunetului fundamental, *mi*, de două ori (armonicile 5 și 10).

Se întrevăde în această ierarhie de sunete armonice poziția principală (dominantă) a acordului tonal (acordul treptei I), alcătuit, în conformitate cu legile tonale, din sunetul fundamental, terța și cvinta sa.

— Intervalele dintre armonice se micșorează în sensul progresiei aritmetice (8, 5, 4, 3 etc.).

— Din punct de vedere al frecvenței intervalelor, în seria de armonice se observă o ordine de apariție descrescândă, reamintind pe cea funcțional-istorică: octava (*do-do*) apare de patru ori (armonicile 1—2; 2—4; 4—8; 8—16); cvinta (*do-sol*) de trei ori (armonicile 2—3; 4—6; 8—12); cvarta (*sol-do*) de trei ori (armonicile 3—4; 6—8; 12—16); terța mare (*do-mi*) de două ori (armonicile 4—5; 8—10), etc., preponderente fiind deci, ca și în creație, intervalele primare: octava, cvinta, cvarta etc.

— Acordul de septimă de dominantă este prezent în formația de armonice: 4, 5, 6 și 7 (cu precizarea că armonicul 7 nu este notat la înălțimea exactă din rezonanță).

— În regiunea de jos a armonicilor rezidă suportul științific al armoniei diatonice — corespunzând începuturilor creației în acest gen — iar în regiunea superioară a armonicilor se evidențiază conceptual lumea sonoră cromatică (melodică și armonică).

„Această realitate — afirmă Paul Hindemith — ne face să recunoaștem cât de apropiată este înrădăcirea dintre cifră și frumos, dintre matematică și artă”⁹⁷.

Păstrînd aceleași intervale între armonice și aceeași ordine de succesiune, se pot obține armonicile oricărui alt sunet, dacă este considerat fundamental sau generator.

Rezonanța inferioară

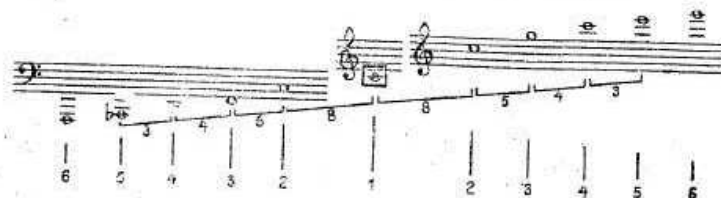
Deși un același corp (agent) sonor cînd intră în vibrație produce numai armonice superioare, s-a emis totuși teza existenței unui proces de rezonanță inferioară a sunetului, din care ar rezulta subarmonicile sau armonicile inferioare. Conform acestei teze, armonicile superioare se reflectă coborît — ca un obiect

⁹⁷ Inițiere în Compoziție. Editura muzicală, op. cit., pag. 26.

în oglinda unei ape —, generînd seria de armonice inferioare (subarmonice), care se produc într-o ordine simetrică inversă (la aceleași intervale cu cele superioare).

Fenomenul s-ar putea demonstra prin adăugarea unui alt corp rezonator celui ce vibrează — de 1, 2, 3, 4 etc. ori mai lung — care să producă frecvențe mai joase, descrescînd în același raport, obținîndu-se astfel seria inversă de armonice; dar acest lucru nu se practică nici în acustică, și cu atât mai puțin în muzică.

Armonicile superioare și inferioare ale sunetului *Do*:

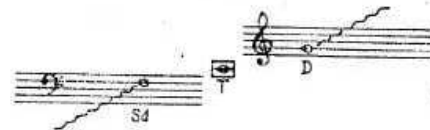


Pentru muzică, valoarea practică a demonstrației subarmonicilor este infimă⁹⁸, cea teoretică însă nu este de neglijat, întrucît pe această cale se fundamentează cîteva principii, dintre care vom semnala, în continuare, pe cele mai cunoscute în teoria muzicii:

— Modul minor utilizat frecvent în creația tonală se reflectă, ca structură, în armonicile inferioare (acordul minor al treptei I provine din primele 6 subarmonice):



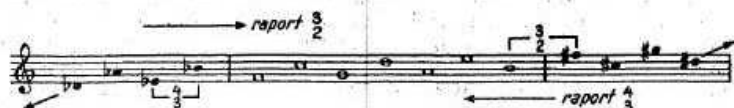
— Din punct de vedere funcțional, conceptul tonal clasic de creație își găsește suportul științific în cele două feluri de rezonanță: principiile privind dominantă tonală se reflectă în rezonanța superioară, iar cele care privesc subdominantă tonală, în rezonanța inferioară, rolul tonicii fiind evident prin poziția sa centrală față de ambele serii de armonice (superioare și inferioare):



Observînd fenomenul rezonanței naturale descris mai sus, ne dăm seama cît de complex se prezintă un sunet în viziunea sa spectral-armonică, în pofida faptului că, din cauza imperfecțiunii noastre fiziologice, îl auzim ca un singur!

⁹⁸ În trecut, învățați ca Gioseffo Zarlino (1517—1590), Arthur von Oettingen (1836)—1920) și Hugo Riemann (1849—1919) au propagat și susținut ideile decurgînd din presupusul fenomen al subarmonicilor (rezonanței inferioare), în intenția de a fixa o bază științifică, de natură fizică, și minorului natural.

Sistemul poate fi lărgit, în același mod, fie în direcție ascendentă (construcție cu diezi), fie în cea descendentă (construcție cu bemoli):



Reașezând materialul sonor de mai sus în limitele unei octave, obținem scara netemperată pytagoreică, în care rapoartele dintre sunetele componente (intervalele) sînt deduse din succesiunea lor prin cvinta naturală (3/2).

Să analizăm aceste rapoarte măsurate de acustică.

Valori acustice între treptele conjuncte (neutilizîndu-se alterațiile):



Valori acustice în construcția cu diezi a sistemului:

Valoarea în savarți

0,000	28,51	51,15	73,67	102,30	124,94	147,58	176,09	204,51	227,24	255,76	278,39	301,03
1	2187	3	19683	81	4	729	3	6561	27	59049	243	2
	2048	8	16384	64	3	512	2	4096	16	32768	128	

Rapoarte acustice

Valori acustice în construcția cu bemoli a sistemului:

Valoarea în savarți

0,000	22,53	51,15	73,79	102,30	124,94	147,58	176,09	198,72	227,24	249,88	278,39	301,03
1	256	9	32	81	4	1024	3	128	27	16	243	2
	243	8	27	64	3	729	2	81	16	9	128	

Rapoarte acustice

Între treptele conjuncte ale scării pytagoreice — neutilizînd alterațiile — există două feluri de intervale de mărime constantă:

— tonul = 9/8 (51,15 savarți);

— semitonul diatonic, numit și *lymma*¹⁵⁶ = 256/243 (22,63 savarți).

În construcția cu diezi și bemoli a sistemului apare și semitonul cromatic numit aici *apotom*¹⁵⁷ = 2187/2048 (28,51 savarți)¹⁵⁸.

¹⁵⁶ În limba greacă *lymma* (λίσμα) = diferență.

¹⁵⁷ În limba greacă *apotomi* (ἀπότομή) = separație.

¹⁵⁸ Mărimea celorlalte intervale din sistem este redată în tabelul comparativ de la pag. 123.

În scară există un singur fel de comă — coma pytagoreică — ce diferențiază între ele sunetele enarmonice: sunetul *si diez* — spre exemplu — este mai acut decît *do*, enarmonicul său, cu o comă, a cărei mărime rezultă din relația 74/73 (5,88 savarți).

Importanța muzicală a sistemului netemperat pytagorian

Sistemul de intonație pytagorian a fost primul utilizat în practica artistică, acoperind întreaga dezvoltare a muzicii monodice pînă la definirea stilului polifonic. Deși poartă numele învățatului elin din sec. VI î.e.n., sistemul netemperat monodic de asemenea valori acustice este mult mai vechi, întîlnindu-se în practica folclorică și cultă și la alte popoare. Astfel:

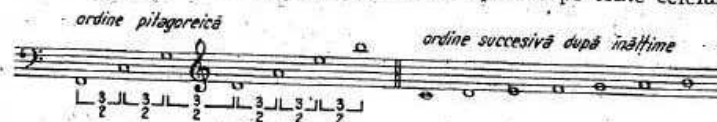
Scările arhaice pentatonice anhemitonice sînt pytagoreice ca mărimi acustice și ca ordine funcțională, materialul lor putîndu-se așeza din cvintă în cvintă perfectă naturală:



Scările medievale hexacordice, utilizate pe timpul lui Guido d'Arezzo (980—1050), sînt de asemenea pytagoreice ca ordine funcțională și mărimi acustice:



Tot astfel, scările modale heptacordice — grecești și medievale — păstrează, pînă la generalizarea stilului polifonic (sec. XVI), rapoarte pytagoreice între sunetele componente (redăm mai jos numai scara modului Ionic, în variantă medievală, care cuprinde pe toate celelalte):



Întrucît are terțele mari prea mari, iar cele mici prea mici, intonația pytagoreică nu convine dezvoltărilor pe mai multe voci — armonice și polifonice — generînd o armonie alcătuită, în întregime, din acorduri puțin false din punct de vedere acustic. Ea rămîne, în schimb, cea mai expresivă pentru melodie, servind și astăzi în acordajul instrumentelor cu coarde și arcuș, care se face din cvintă perfectă în cvintă

perfectă (la vioară, violă, violoncel) sau din cvartă perfectă în cvartă perfectă — răsturnarea cvinte (la contrabas).

b) Sistemul de intonație „Zarlino”¹⁵⁹

Sistemul netemperat zarlinian folosește o scară sonoră constituită pe baza a doi factori :

- succesiunea de *cvinte perfecte naturale* (pytagoreice) ;
- suprapunerea de *terțe mari naturale* (zarliniene).

Valoarea acustico-matematică a cvinte rămâne aceeași ca și cea pytagoreică ($3/2$), iar a terței mari este dedusă din seria armonicilor între care se formează acest interval ($5/4$ sau 96,91 savarți) :



Lucrând concomitent cu ambele relații intervalice — cvinta perfectă ($3/2$) și terța mare ($5/4$) —, Zarlino construiește un sistem netemperat deosebit de cel pytagoreic, fiecărei cvinte perfecte din succesiune adăugându-i o terță mare naturală mai joasă decât cea pytagoriciană, convenabilă însă acordului¹⁶⁰ :



Cu ajutorul dimensiunilor intervalice specifice rezultând din rezonanța naturală : tonul mare (valoare $9/8$), tonul mic (valoare $10/9$) și semitonul diatonic (valoare $16/15$), se ajunge și la precizarea rapoartelor dintre celelalte sunete ale sistemului (sunetele cu diezi și bemoli).

Să analizăm aceste rapoarte măsurate de acustică.

¹⁵⁹ Pentru realizarea acestui sistem, venețianul Gioseffo Zarlino (1517—1590) folosește unele principii enunțate deja în antichitate de către Aristoxene, Didym și Ptolemeu ; de aceea, mai este cunoscut și sub numele de sistemul sau scara „Aristoxene-Zarlino”.

El este prezentat în lucrarea „Le istituzioni harmoniche” pe care Zarlino o elaborează în anul 1558. Cu timpul, doctrina „Zarlino” a fost completată prin noi descoperiri științifice.

¹⁶⁰ Introducerea terței mari naturale în calculul acustic zarlinian reflectă o viziune nouă — de concept polifonic-armonic — în creația muzicală a timpului, urmând celei pytagoreice, de esență monodică.

Valori acustice între treptele conjuncte (neutilizându-se alterațiile)¹⁶¹ :



Valori acustice în construcția cu diezi a sistemului :

Valoarea în savarți	23,12	51,15	80,88	96,91	124,94	140,66	176,08	198,82	221,85	244,87	273	301,03
Rapoarte acustice	1	9/8	5/4	4/3	3/2	5/3	2	5/2	3	8/5	15/8	2

Valori acustice în construcția cu bemoli a sistemului :

Valoarea în savarți	33,42	51,15	79,18	96,91	124,94	152,97	176,08	204,12	221,85	244,87	273	301,03
Rapoarte acustice	1	8/7	5/6	4/5	3/4	2/3	1	3/5	2/5	1	15/8	2

Din cauza intervenției calcului prin cvinte și terțe naturale, între treptele conjuncte nealterate ale scării Zarlino apar trei feluri de intervale :

- *tonul mare* = $9/8$ (51,15 savarți) între treptele I—II, IV—V și VI—VII ;
- *tonul mic* = $10/9$ (45,76 savarți) între treptele II—III și V—VI ;
- *semitonul diatonic* = $16/15$ (28,03 savarți) între treptele III—IV și VII—VIII.

În sistem, din aceeași cauză, subzistă mai multe feluri de come, dintre care mai importante pentru muzică sînt :

- *coma sintonică*, ce diferențiază tonul mare ($9/8$) de tonul mic ($10/9$), valoare acustico-matematică = $81/80$ (5,39 savarți), numită și coma lui Didym ;
- *coma mare*, ce diferențiază sunetele enarmonice din acest sistem, valoare acustico-matematică = $128/125$ (10,30 savarți)¹⁶².

¹⁶¹ Scara astfel constituită nu diferă de cea pytagoriciană decât prin sunetele mi și si care sînt mai joase în sistemul de intonație „Zarlino”.

¹⁶² Mărimea celorlalte intervale din sistem este redată în tabelul comparativ de la pag. 123.

Sistemul de intonație zarlinian — numit și sistemul *natural-armo-nic* — fiind alcătuit din cvinte și terțe mari naturale, convine creației pe mai multe voci (armonice și polifonice), întrucât acordurile majore (armonicele 4—5—0) și acordurile minore (armonicele 10—12—15) sînt just redade, din punct de vedere intonațional-armonic, numai în acest sistem. De fapt, suprapunerea a cel puțin două sunete diferite cerea alt sistem de intonație decît cel pytagorician de esență monodică. Sistemul „Zarlino” a fost în uz cu precădere între secolele XVI și XVIII, fiind folosit în muzica pe mai multe voci, îndeosebi în muzica corală *a capella* din perioada Renașterii. În prezent, este utilizat în toate calculele acustice de laborator, de unde și numele de sistemul (*scara*) acusticienilor.

Din cauza multor diferențe microintervalice dintre sunetele apropiate, provocate de existența a două feluri de tonuri — tonul mare ($\frac{9}{8}$) și tonul mic ($\frac{8}{9}$) — sistemul „Zarlino” nu convine însă modulației și transpunerii lui pe alte sunete, întrucît la fiecare transpunere, pentru a obține intonația pură cerută de valorile sale, trebuie modificate aproape toate sunetele.

c) În ceea ce privește ultimul dintre sistemele netemperate apărute în creație — sistemul *intonației electronice* — acesta nu comportă o tratare specială, de îndată ce lucrăm cu toate sunetele posibile fizice — în combinații utilizînd intervale de orice mărime acustică, inclusiv spațiul sonor microintervalic.

B. INTONAȚIA TEMPERATĂ (ARTIFICIALĂ)

Pentru înlăturarea dificultăților provocate de imposibilitatea redării intonației absolute (naturale) la instrumentele cu sunete fixe, s-a convenit — în decursul timpurilor — ca în cadrul octavei să se folosească sunetele — respectiv intervalele — temperate¹⁶³, prin modificarea celor naturale.

În practica muzicală se cunosc două feluri de temperare sonoră: inegală și egală (uniformă).

1. Temperarea sonoră inegală

A apărut și s-a practicat mai întîi — vreme de două secole (sec. XVI—XVII) — temperarea inegală în execuția muzicii la orgă și clavicin — instrumente cu sunete fixe.

Notăm că, înainte de Bach și Rameau, orga și clavicinul foloseau numai acordajul după temperarea sonoră inegală.

În ce consta o astfel de temperare sonoră denumită inegală?

Temperarea se numea *inegală* întrucît doar o parte dintre sunetele — respectiv intervalele — octavei erau modificate (ajustate), pe cînd altele își păstrau acuratețea naturală.

¹⁶³ În limba latină *tempero* = a potrivi, a amesteca potrivit.

Era vorba deci de un sistem mixt de intonație (naturalo-temperat) alcătuit din valori acustice pytagoriciene și zarliniene (deci naturale), întrepătrunse cu valori acustice convenționale obținute prin temperare.

Un prim sistem de temperare inegală a intervalului octavei — căci în practică au existat diferite asemenea sisteme — urmărea micșorarea terței mari pytagoriciene — prea înaltă pentru stilul armonic sunînd strident în acordul major — și apropierea ei ca înălțime de cea zarliniană. În scopul de mai sus, s-a convenit ca în construcția terței să se folosească un ton de mărime mijlocie (*tonum medium*) a cărui valoare se plasa între tonul mare pytagorician și tonul mic zarlinian, astfel¹⁶⁴:

— tonul mare *do-re* = 203,88 cenți

— tonul mic *re-mi* = 182,39 cenți

— tonul mediu (între *do-re* și *re-mi*) $\frac{203,88 + 182,39}{2} = 193,13$ cenți

Pe această cale, în mod firesc, și alte intervale din cadrul octavei erau puțin modificate — și deci false — față de cele naturale, necesitînd tuburi speciale la orgă ori adăugiri de taste la clavicin¹⁶⁵.

Cu toate acestea un număr de cvinte perfecte și de terțe mari — intervale ce serveau drept reper acordajului instrumentelor cu sunete fixe — își păstrau valoarea naturală în cadrul octavei.

Compromisul era acceptat ca atare atît de către teoreticienii timpului, cît și de către constructorii de orgi și clavicine mînați de ideea ca să facă față noului concept de creație — creația omofonă — care cerea — pe lîngă ajustarea cvintelor și terțelor în acorduri — și transpunerea scărilor muzicale pe alte sunete pentru nevoile *modulației*, principiu de lucru esențial în noul concept, dar imposibil de realizat cu valorile acustice pytagoriciene și zarliniene, din cauza microintervalurilor proprii sistemelor respective, cum s-a arătat în paginile anterioare¹⁶⁶.

Între timp (sec. XVI), în structura polifonică și armonică a operelor muzicale pătrund din ce în ce mai mult elementele cromatice (cromatismul) reprezentate grafic prin diezi și bemoli ce nu puteau fi redade la nivelul intonației naturale de către instrumentele cu sunete fixe, ceea ce a condus la enarmonizarea lor absolută prin temperare.

Imperfecțiunile sistemului temperării inegale erau însă evidente de la început, prezentînd — printre altele — următoarele neajunsuri:

a. Diezii și bemolii (elementele cromatice) erau inegal ajustați: unii diezi puteau fi înlocuiți enarmonic cu bemolii respectivi; iar alți diezi se depărtau de bemolii lor corespunzători creînd intervale aspre, disonante pentru armonie.

¹⁶⁴ Apud Dem Urmă. *Acustică și Muzică*. Editura științifică și enciclopedică, București — 1982, pag. 456.

¹⁶⁵ Mărimile concrete ale temperării inegale sînt menționate de către tratatele acustice de specialitate. Aici ne rezumăm numai în a enunța principiile generale după care opera temperarea inegală. De altfel, în decursul timpurilor, s-au propus și au fost utilizate diferite sisteme folosind un număr variat de sunete în cadrul octavei (12, 17, 19, 31), dar asupra cărora nu insistăm pentru motivul că sistemul temperării inegale — în întregul său — a avut caracter istoric, fiind părăsit o dată cu acceptarea temperării egale (uniforme) prin creația lui Joh. Seb. Bach și a contemporanilor săi (sec. XVIII).

¹⁶⁶ A se vedea pag. 111 și 114.

Se menționează în acest sens situația specială a sextei micșorate *sol diez — mi bemol* — respectiv cvintei perfecte *sol diez — re diez* — care prin calculul temperaturii inegale devenise prea largă față de cvintele naturale, producând efecte auditive supărătoare, tratatele germane de specialitate numind-o din această cauză „cvinta lup” („eine Wolfquinte”). Asemenea intervale cîntate la orgă și clavecin „urlă ca lupii” („sie heulen wie die Wölfe”) — se exprima auditoriul timpului.¹⁶⁷

Mai tirziu, Louis Couperin (1626—1661) scrie — într-un exces de amuzament — chiar o „fantezie a durităților” pentru clavecin, întrebuințînd conștient acordurile discordante ale temperamentului inegal.

b. Cît privește *modulația* — principiu de lucru esențial în stilul armonic (omofon) — se putea realiza, în contextul temperaturii inegale, numai în parte, și anume la tonalități mai apropiate de *Do major* și la *minor* — acordajul de bază al orgii și clavecinului pentru intonația inegal temperată.

Mai departe în ciclul tonalităților apăreau inerente discrepante (discordanțe) intervalice — printre care și „cvinta lup” — ce confereau armoniei o asperitate evidentă. Modulațiile și transpunerile aflate la periferia ciclului tonal (*Si major*, *sol diez major*, *Sol bemol major*, *mi bemol minor*) erau în fapt imposibil de realizat din cauza neuniformității intervalelor cu care se formau.

Așadar, acordaj ambiguu netemperat-temperat; modulație incomplet realizată pentru întreg ciclul tonal; enarmonie inegală pentru diezii și bemolii corespunzători — iată fenomene și procedee care vor duce irevocabil, în pragul secolului XVIII, la inventarea și practicarea intonației egal (uniform) temperate menită să rezolve imperfecțiunile celei inegal temperate.

Sistemul sonor „Mercator-Holder”

O situație specială¹⁶⁸ prezintă sistemul de intonație imaginat de Nicolaus Mercator (1620—1687), matematician și astronom german și de William Holder (1614—1696), teoretician englez.

Sistemul numit și „gama solfegistică” sau „gama cîntăreților” utilizează octava divizată în 53 come (microintervale egale) deduse pe cale matematică, valoarea unei astfel de come fiind dată de relația $\sqrt[53]{2}$, adică de 5,680 savarți.

Redăm mai jos valorile sistemului „Mercator-Holder” în come și savarți:



2. Temperarea sonoră egală (uniformă)

În temperarea egală sau uniformă¹⁶⁹, octava naturală este divizată în 12 semitonuri de mărime constantă; valoarea acustică a unui semiton fiind calculată la 100 cenți sau 25,08 savarți.

Semitonul de această valoare poartă în teorie numele de *semiton temperat*.

Prin temperarea uniformă, sunetele cu frecvențe foarte apropiate, diferențiate prin microintervale, se unifică în mod absolut, în cadrul octavei realizându-se astfel 12 punte de intonație egal depărtate:

— Scara temperată utilizând sistemul de diezi:



— Scara temperată utilizând sistemul de bemoli:



Consecințele temperării egale a sunetelor pot fi rezumate în cele ce urmează:

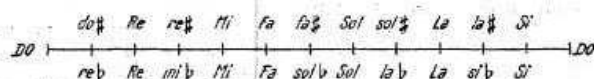
— dispăre orice fel de comă ce diferenția, în intonația netemperată, unele sunete cu frecvențe apropiate (coma enarmonică, coma sintonică etc.);

— semitonul diatonic se egalizează în mod absolut cu cel cromatic.

În consecință:

— toate intervalele sistemului — deci și sunetele lui — devin implicit temperate, pierzând puritatea intonației acustice;

— se poate folosi acum enarmonia absolută, reducându-se la 12 numărul sunetelor dintr-o octavă:



¹⁶⁹ În l. germană *Das wohltemperierte System* (sistem „bine” sau „uniform temperat”). Dintre sistemele temperate, teoria și practica artistică muzicală reține numai pe acesta al intonației egal temperate, așa încât orice referire la intonația temperată întâlnită în lucrarea de față are în vedere intonația egal (uniform) temperată.

Importanța muzicală a sistemului intonației temperate

Concepută în domeniul fizicii și matematicii¹⁷⁰, scara egal temperată, în pofida faptului că aduce o sărăcire evidentă a materialului sonor și a capacității lui de expresie, a fost adoptată ulterior, din rațiuni practice, de către toți muzicienii.

Temperarea sonoră uniformă (egală) se impune odată cu afirmarea tonalității ca principiu de lucru, deci prin generalizarea creației în stil omofon (armonic).

Prin adoptarea intonației uniform temperate, devin posibile:

— trecerile dintr-o tonalitate în alta pe parcursul discursului muzical (modulația);

— transpunerea modului major și minor pe oricare sunet din cele 12 ale scării temperate;

— dezvoltarea tonalității ca sistem componistic aparte și implicit a armoniei funcționale clasice;

— avîntul creației pentru instrumentele cu sunete fixe: orga, clavicinul, pianul (instrumente cu claviatură) și harpa.

Paul Hindemith, cunoscutul compozitor german, referindu-se la valoarea practică a sistemului uniform (bine) temperat, afirmă:

„Temperarea uniformă a intonației este una din cele mai geniale invenții ale spiritului uman¹⁷¹. Dar și ea constituie, în mod firesc, o soluție de compromis; însă este un compromis de felul acelor care au impus cîndva, în viața economică, circulația banilor în locul trocului. Moneda divizionară muzicală, acea serie de 12 semitonuri ale gamei uniform temperate, a devenit mijlocul universal de comunicare al muzicianului...”

Este însă primejdios să oferi urechii numai o muzică de structură intervalică temperată; ea se va obișnui cu o sonoritate ternă (fără culoare) — asemenea simțului gustativ denaturat prin mîncăruri prea condimentate — pierzîndu-se astfel simțul relațiilor naturale¹⁷².

„Nu vrem nici să condamnăm — spune un autor francez¹⁷³ — nici să apărăm acest nou fel de a fixa sunetele scării muzicale; noi consta-

¹⁷⁰ Andreas Werkmeister, matematician și muzician german (1645—1705) este considerat unul din pionierii și primii adepți ai sistemului intonației temperate. Lucrarea sa de căpetenie, scrisă anume pentru propagarea temperării egale (uniforme) este intitulată: *Musikalische Temperatur oder deutlicher und wahrer mathematischer Unterricht, wie man durch Anweisung des Monochordi ein Clavier, sonderlich die Orgelwerke, Positive, Regale, Spinetten und dergleichen wohl temperiert stimmen könne* (1691).

Cel care impune definitiv sistemul temperat în creație va fi însă Johann Sebastian Bach, prin capodopera sa *Das wohltemperierte Clavier* (Clavicinul bine temperat), cuprinzînd preludii și fugi în toate tonalitățile majore și minore constituite pe fiecare din cele 12 sunete ale scării cromatice temperate. Prima parte a lucrării apare în anul 1722, iar a doua parte în anul 1744.

¹⁷¹ Hindemith, Paul. *Unterweisung im Tonsatz*, p. 45 (op. cit.): „...eine der genialsten Erfindungen des menschlichen Geistes...”

¹⁷² Ibidem, p. 46: „Gleichwohl ist es nicht ungefährlich, dem Ohre nur Musik in temperierten Intervallen zu bieten; es gewöhnt sich an den ständig getrübbten Klang und vergisst ebenso wie ein durch überwürzte Speisen verdorbener Geschmack das Gefühl für die natürlichen Verhältnisse”.

¹⁷³ Dourry Pierre. *Grammaire de la langue musicale*. Editions Chudens, Paris, 1971, pag. 28.

tăm că el există prin capodopere care-l utilizează mai mult de trei secole. Asemenea capodopere sînt suficient de reprezentative ale genului uman, ca să facă parte din patrimoniul cultural al umanității...“.

Același autor ține însă să adauge un adevăr confirmat de evoluția muzicii în secolul nostru: „Gama temperată, permițînd înflorirea sistemului tonal, purta însă în germene motivele proprii lui dezagregări: cromatismul integral (*Tristan și Isolda* de Richard Wagner) și sistemul serial dodecafonic“.

Privind lucrurile în perspectivă, un autor român afirmă pe bună dreptate: „Gama pianului nostru nu va fi eternă, dar va dura cu siguranță multă vreme și împreună cu ea și claviatura corespunzătoare a cărei structură și formă sînt indisolubil legate de structura temperată cu 12 semitonuri egale. Această gamă și această claviatură s-au dezvoltat și au trăit în paralel.“

Dacă vor fi să moară cîndva, ele vor trebui să moară împreună“¹⁷⁴.

C. STUDIU COMPARAT AL VALORILOR ACUSTICE ÎN CELE TREI SISTEME DE INTONAȚIE: „PYTAGORA“, „ZARLINO“ ȘI UNIFORM TEMPERAT

În scopul de a se putea trage unele concluzii cu privire la valoarea expresivă și de întrebuințare a celor trei scări diferite de intonație, redăm mai jos — într-o diagramă comparativă — mărimile acustice în cenți ale intervalelor uzuale din cadrul octavei¹⁷⁵.

La mijlocul diagramei se trec valorile intonației uniform temperate, întrucît acestea — după cum ușor se poate observa — realizează media dintre valorile celor două intonații netemperate. Cu semnele ↑ sau ↓ vom nota valorile ridicate respectiv coborîte din cele două sisteme netemperate „Pytagora“ și „Zarlino“.

Cîteva concluzii ce se desprind din diagrama comparativă (vezi tabelul de la p. 123).

a) Intonația uniform temperată realizează media între intervalele netemperate pytagoriciene și cele zarliniene. În acest sistem prima perfectă — privită ca punct de plecare — și octava perfectă coincid cu intonațiile naturale. În rest, toate intervalele sistemului sînt puțin false față de cele ale intonației naturale (netemperate).

b) Intonația netemperată pytagoriciană are toate intervalele mari și mărite (1+, 2M, 2+, 3M, 3+, 4+, 5+, 6M, 6+, 7M și 7+) mai ridicate decît similarele lor din celelalte sisteme de intonație. Toate aceste intervale — deținînd un plus de mărime acustică — au un vădit caracter de impulsie melodică ascendentă, creînd tensiuni în sensul rezolvărilor suitoare.

¹⁷⁴ Urmă, *Dem. Acustică și Muzică*, Editura științifică și enciclopedică, București, 1982, pag. 507 (op. cit.).

¹⁷⁵ Valorile în cenți după Christine Heman, *Intonation auf Streichinstrumenten*, Bärenreiter Verlag, Basel, 1964, pag. 15.

Intervalele (construite pe sunetul do)	Intonația de tip melodic (Sistemul „Pytagoora“)	Intonați uniform temperată	Intonația de tip armonic (Sistemul „Zarlino“)
1. Prima perfectă	do-do	0 (cenți)	0 (cenți)
Prima mărită	do-do diez	114 ↑	69 ↓
2. Secunda mică	do-re bemol	90 ↓	111 ↑
Secunda mare	do-re	204 egală cu tonul mare „Zarlino“	204 (tonul mare)
Secunda mărită	do-re diez	318 ↑	182 ↓ (tonul mic)
3. Terța mică	do-mi bemol	294 ↓	275 ↓
Terța mare	do-mi	408 ↑	316 ↑
Terța mărită	do-mi diez	522 ↑	386 ↓
4. Cvarta micșorată	do-fa bemol	384 ↓	461 ↓
Cvarta perfectă	do-fa	498 egală	427 ↑
Cvarta mărită	do-fa diez	612 ↑	498 egală
5. Cvinta micșorată	do-sol bemol	588 ↓	569 ↓
Cvinta perfectă	do-sol	702 egală	631 ↑
Cvinta mărită	do-sol diez	815 ↑	702 egală
6. Sexta mică	do-la bemol	792 ↓	773 ↓
Sexta mare	do-la	906 ↑	814 ↑
Sexta mărită	do-la diez	1020 ↑	884 ↓
7. Septima mică	do-si bemol	996 ↓	955 ↓
Septima mare	do-si	1110 ↑	1018 ↑
Septima mărită	do-si diez	1223 ↑	1088 ↓
8. Octava micșorată	do-do bemol ²	1086 ↓	1159 ↓
Octava perfectă	do-do ²	1200 (cenți)	1129 ↑
		1200 (cenți)	1200 (cenți)

În același sistem însă, intervalele mici și micșorate (2m, 3m, 4—, 5—, 6m, 7m, 8—) sînt, dimpotrivă, mai coborîte decît similarele lor din celelalte sisteme de intonație. Toate aceste intervale — deținînd un minus de mărime acustică — au un vădit caracter melodic descendent, servind deci ca detente și rezolvări ale intervalelor tensive din prima categorie (realizează o mișcare melodică compensatorie față de cea ascendentă).

c) Intonația netemperată zarliniană se prezintă cu mărimi acustice inverse celor pytagoriciene. Astfel: toate intervalele mari și mărite de mai înainte (1+, 2M, 2+, 3M, 3+, 4+, 5+, 6M, 6+, 7M, 7+) sînt aici mai coborîte decît similarele lor din celelalte sisteme de intonație.

În schimb, toate intervalele mici și micșorate (2m, 3m, 4—, 5—, 6m, 8—) sînt, în acest sistem, mai ridicate decît în celelalte sisteme.

Asemenea mărimi intervalice contrastează evident cu cele pytagoriciene, de aceea sînt lipsite de forță cinetică orizontală (melodică), sistemul corespunzînd însă intonațiilor acordice (verticale) polifonice sau armonice.

De remarcat că, în toate cele trei sisteme de intonație, intervalele perfecte își păstrează caracterul lor neutru pe planul mișcării lineare, orizontale, comportîndu-se printr-o anumită „indiferență“ melodică; ele

sînt însă elemente de stabilitate și permanență, constituind osatura pentru sistemele muzicale intonaționale.

Diferențele de valori acustice dintre sistemul de intonație „Pytagora” și cel al lui „Zarlino” — pe de o parte — apoi, dintre acestea și sistemul uniform temperat — pe de altă parte —, procură, firesc, particularități în capacitățile expresive pe care fiecare dintre aceste sisteme le aduc în muzică.

În acest sens, acordajul netemperat pytagoricean este cel mai expresiv pentru melodie (desfășurarea lineară), valorile sale producînd permanente tensiuni și detente în linia melodică; el este însă nepotrivit pentru intonația acordică (desfășurarea verticală)¹⁷⁶. În schimb, valorile acustice ale intonației zarliniene, rămîn propice pentru desfășurările acordice, acestea fiind dimensionate pentru relațiile muzicale armonice (pe verticală).

Cu privire la capacitatea expresivă a materialului sonor aparținînd celor două sisteme netemperate (Pytagora și Zarlino), un autor german se exprimă destul de elocvent cînd afirmă¹⁷⁷:

„Dacă se preferă o interpretare mai dinamică, aceasta se obține cu ajutorul valorilor pytagoreice, deci subliniind elementul *successiv* (melodic — n.a.); dacă se dorește o interpretare oarecum statică (așezată — n.a.), aceasta se obține prin mijlocirea valorilor zarliniene (natural-armonice), subliniindu-se astfel elementul *simultan* (armonic — n.a.)”.

În sistemul intonației temperate interpretarea mai mult sau mai puțin expresivă depinde numai de măiestria interpretului care poate suplini imperfecțiunile sistemului prin alte mijloace, cum sînt: accentuarea, articularea, nuanțarea, frazarea etc. — într-un cuvînt — prin cunoașterea în profunzime și trăirea emoțională intensă a discursului muzical.

Pot coexista în creație sistemele intonației netemperate cu cele ale intonației uniform temperate?

Sînt destul muzicieni și teoreticieni care răspund afirmativ acestei întrebări, iar conviețuirea de cîteva veacuri a acestor sisteme confirmă suficient de convingător acest lucru.

În ansamblul orchestral sau chiar cel cameral, fuziunea sonorităților netemperate cu cele temperate este asigurată, ele completîndu-se: instrumentele de intonație netemperată realizează o mai mare precizie și acuratețe în intonație, fiind prin excelență instrumente melodice; iar cele de intonație temperată — incapabile să emită microsunete — se comportă mult mai bine în redarea armonică a pieselor, dispunînd de intonații fixe, stabile, de factură acordică, drept compensație față de lacunele acustice ale sistemului.

¹⁷⁶ În acordică terțele pytagoreice sînt intervale disonante afirmă autorii lucrării *Katechismus der Musik* (J. C. Lobe și Werner Neumann): „Im Vergleich zur reinen Terz ($\frac{3}{2}$) ist die pythagoreische Terz also ein dissonantes Intervall, das nur in melodischer Führung brauchbar ist, im Zusammenklang aber unbefriedigend wirkt” (Ed. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, 1975, pag. 25).

¹⁷⁷ Draeger, Hans-Heinz, *Musikalische Zeitfragen*, p. 29—30 (op. cit.).

„Există încă în zilele noastre pytagoricieni convinși și zarlinieni nepocăiți. În timpul audierii unui concert orchestral trebuie să se concilieze (împace) unii cu alții, și toți cu partizanii temperamentului egal”¹⁷⁸.

10. Enarmonia sonoră

Se numesc *enarmonice*¹⁷⁹ sunetele care exprimă același punct de intonație din scara sonoră, dar posedă nume și expresii grafice diferite.

De exemplu: *do diez* este enarmonic cu *re bemol*
și *bemol* este enarmonic cu *la diez*
re dublu-bemol este enarmonic cu *do*
fa dublu-diez este enarmonic cu *sol*.

Fiecare din cele 12 puncte de intonație ale scării cromatice — dacă nu se folosesc triple și cvadruple alterații — poate fi exprimat prin trei sunete enarmonice, cu excepția punctului de intonație nr. 9, care se redă numai prin două sunete enarmonice (*sol diez* și *la bemol*).

Scara cromatică și sunetele ei enarmonice



a) Enarmonia absolută și relativă

Din punct de vedere al preciziei acustice, enarmonia este de două feluri: *absolută* și *relativă*.

Două sau mai multe sunete se consideră enarmonice în mod *absolut* dacă între ele nu există nici o diferență acustică, avînd deci *aceeași* frecvență.

Două sau mai multe sunete se consideră enarmonice în mod *relativ* dacă între ele sînt diferențe acustice de mărimi infime (microintervalice).

Enarmonia absolută operează numai în sistemul de intonație uniform temperată, iar cea relativă, în sistemele de intonație netemperată (Pytagora și Zarlino).

Diferența acustică dintre două sunete enarmonice în sistemul lui Pytagora este dată de relația $74/73$ (5,88 savarți), iar în sistemul lui Zarlino, de relația $128/125$ (10,30 savarți).

¹⁷⁸ *Encyclopédie de la musique*. Tome III, Ed. Fasquelle. Paris, 1961, p. 511.

¹⁷⁹ În limba greacă, *enarmonios* (ἐναρμόνιος) = armonios, acordat, ajustat.

Este enarmonia sonoră numai o problemă de exprimare grafică, așa cum pare la prima vedere? Desigur că nu!

În muzică, unde ni se înfățișează adevărata valoare a enarmoniei, avînd aici multiple întrebări, două sunete enarmonice exprimă pe plan funcțional realități diferite.

Să comparăm — spre exemplu — sunetele enarmonice *re diez* și *mi bemol* acestea se deosebesc prin faptul că fac parte din sisteme funcționale diferite, de unde consecința că în rezolvarea melodico-aramonică, după conceptul tonal, sînt tratate distinct, cerînd fiecare rezolvarea spre alte puncte de intonație:



Cele două sunete — deși enarmonice — iau deci în rezolvare drumuri diferite, procedeu utilizat în modulația dintr-o tonalitate în alta pe calca enarmoniei.

Înlocuirea enarmonică a sunetelor operează, de asemenea, în teoria intervalelor, acordurilor, tetracordurilor, modurilor și tonalităților.

Enarmonia constituie, așadar, un principiu activ în muzică, utilizîndu-se în travaliul componistic sub multiple forme și aspecte, în diverse stiluri și genuri de creație.

NOTAȚIA MUZICALĂ

Notația tradițională (clasică). Noi procedee de notație rezultînd din creația contemporană

„Notation liefert den Stimulus zu Imagination und Aktion des Interpreten“
(„Notația stimulează imaginația și acțiunea interpretului“)

KARLHEINZ STOCKHAUSEN

Definirea noțiunii

Notația sau *semiografia*¹⁸⁰ — unele tratate o mai numesc și *signografie*¹⁸¹ — constituie sistemul de reprezentare și transmitere a muzicii pe calea scrisului. Ea se compune dintr-un *repertoriu de semne grafice convenționale* — stabilite de-a lungul veacurilor¹⁸² prin care se redau elementele componente ale limbajului muzical, precum și relațiile care se intercondiționează în cadrul operei de artă.

Conform principiilor semiologiei un semn grafic (muzical) constituie legătura dintre conceptul ce stă la baza sa și imaginea artistică pe care o transmite.

„Muzica exprimă în mintea ca și în inima noastră diferența principală dintre indicația lipsită de viață a semnului tipărit, și mulțimea vie a sunetelor împărtășind intenții, sentimente și concepții“¹⁸³.

Principalele funcții pe care le îndeplinește notația muzicală sînt:

- servește ca mijloc de comunicare între creatorul de artă (compozitor) și interpret;
- înlesnește propagarea și răspîndirea muzicii ca fenomen și act de cultură;

¹⁸⁰ În limba greacă *simfon* (σημειον) = semn, caracter scris și grafic (γράφω) = a scrie.

¹⁸¹ În limba latină *signum* = semn.

¹⁸² A se vedea paragraful următor.

¹⁸³ Menuhin Yehudi, *Muzica și aportul ei pentru umanitate*, Revista „Omul și arta”, Ed. UNESCO (op. cit.).

— asigură permanența și perenitatea operelor de artă în rindul valorilor spirituale ale omenirii, transformându-le în documente (monumente) de cultură grăitoare în timp și în spațiul geografic.

Scurtă privire istorică

Notăția muzicală are aceleași origini și același proces evolutiv ca și scrierea pentru vorbire. Omul a simțit nevoia să-și creeze sisteme de reprezentare grafică a creațiilor artistice, între care și a celor muzicale. Fără această posibilitate de fixare în scris a muzicii, omenirea ar fi fost lipsită de neprețuite comori de artă produse de geniul său creator, cu care ne mândrim astăzi, și care se transmit posterității pe această ingenioasă cale a scrisului.

Cei vechi notau sunetele prin semne luate din literele alfabetului. Se crede că indienii și chinezii, a căror cultură se impunea antichității, au fost primii care au avut ideea de a nota sunetele muzicii prin litere.

Vechii greci și, mai târziu, romanii notau, de asemenea, muzica prin literele alfabetului.

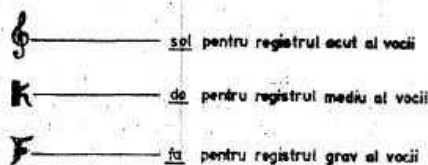
Primul sistem medieval de notație — preluat prin Boethius (inceputul sec. VI) de la elini — era alfabetic; acestuia însă i s-au înlocuit literele grecești cu cele latine¹⁸⁴.

O asemenea notație avea neajunsul că nu se referea în nici un fel la durata sunetelor (ritmul), singurele indicii de această natură constând din accentele nescrise ale textului literar.

În Evul mediu timpuriu (sec. IX) se folosea notația cu neume — un sistem de linii și puncte ce se inscriau deasupra sau dedesubtul textului literar — care indicau o inflexiune ascendentă sau descendentă a vocii. În mod incipient o astfel de notație sugera și ideea de ritm fiind concepută pe principiul accentelor gramaticale: accent grav, accent ascuțit și accent circumflex, fiecare în execuție primind o durată expresivă diferențiată, preluată din lectura solemnă a psalmilor.

Notația cu portativ și chei, atribuită de către unii teoreticieni lui Guido d'Arezzo (sec. XI)¹⁸⁵, face un mare pas înainte: neumele sînt asociate cu portativul, putîndu-se astfel reda grafic atât înălțimea cit și durata aproximativă a sunetelor.

Inițial cîntările liturgice utilizează un portativ de 4 linii cu două chei, *fa* și *do*; pe măsură însă ce ambitusul melodiei s-a extins în acut, a fost nevoie de încă o cheie, *sol*:



Tot în această perioadă (sec. XI) se introduc în notație și denumirile silabice ale sunetelor¹⁸⁶.

În stadiul următor (sec. XII și XIII) se ajunge la notația măsurată sau notația proporțională, care consta din întrebuințarea unor figuri de note avînd între ele relații precise — matematice — privind durata, în acea artă denumită în termeni latini *ars cantus mensurabilis* (*figuralis*).

¹⁸⁴ A se vedea pag. 104.

¹⁸⁵ Orice sistem de notație din trecut s-a format în timp, nefiind — după toate ipotezele — invenția exclusivă a unei personalități anume.

¹⁸⁶ A se vedea pag. 104.

Sînt create acum condițiile pentru ca expresia muzicală să devină relativ autonomă față de textul literar și de accentele sale gramaticale, cerînd o notație specifică, independentă.

Invenția tiparului în anul 1436 de către Johannes Gutenberg și a celui de note muzicale în anul 1501, datorită italianului Ottaviano Petrucci, conjugate cu perfecționarea instrumentelor — mai ales a celor cu coarde — constituie un salt remarcabil în evoluția scrisului muzical.

Notația mai parcurge o serie de transformări, ajungînd în secolele XVII—XVIII la forma sa rombică, ultimul stadiu de evoluție înaintea celui actual¹⁸⁷.

În acest stadiu se poate observa ușor apropierea și corespondența cu semnele notației muzicale actuale de formă ovală:



În zilele noastre, arta muzicală a ajuns la mijloace de exprimare sonoră cu totul pînă de curînd inedite, ce nu mai pot fi redată grafic prin semnele tradiționale, drept care și studiul notației se face sub două aspecte:

— sistemul tradițional (clasic) de notație;

— procedee noi provenind din scrierea muzicală contemporană.

În practica de astăzi, unii compozitori folosesc notația tradițională, alții, combinații ale notației tradiționale cu procedee noi de scriere; iar alții, aparținînd mai ales domeniului muzicii experimentale, își crează sisteme proprii de notare, în care nu mai apar legături cu cel tradițional (clasic).

Deocamdată, sistemele și procedeele grafice respective coexistă, ca și genurile de creație pe care, le reprezintă.

A. SISTEMUL TRADIȚIONAL (CLASIC) DE NOTAȚIE

Notația muzicală tradițională utilizează coduri (semne) speciale pentru fiecare dintre cele patru dimensiuni (atribute) ale sunetului:

¹⁸⁷ Partiturile din epoca lui Lully și Rameau (sec. XVII—XVIII) sînt scrise în notație rombică.

înălțimea, durata, intensitatea și timbrul, cărora în muzică le corespund: *intonajul, ritmul, dinamica și elementele de coloristică timbrală*.

Se mai folosesc, de asemenea, și alte convențiuni grafice, privind agogica discursului muzical, expresivitatea conținutului operelor de artă, unele elemente de construcție a frazelor muzicale (punctuația, respirația), precum și un bogat catalog de semne referitoare la tehnica interpretării cu vocea și cu instrumentele.

Calitățile și valoarea practică a notației tradiționale rezultă din următoarele considerente:

- este constituită într-un sistem închegat, unitar, ca rezultat al unei utilizări ce se măsoară în secole;
- permite participarea activă, creatoare, a interpretului în redarea operei de artă;
- cu unele excepții, exprimă fidel gândirea (concepția) compozitorului;
- dispune de o răspundere editorială pe scară largă, acoperind aproape toate meridianele;
- modificările în sensul perfecționării sistemului survin totdeauna pe un fond de semne convenționale deja existent, deci nu prin prefaceri radicale.

1) Elemente de reprezentare grafică a înălțimii sonore (intonajului)

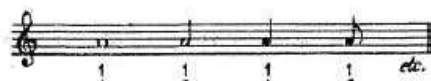
Înălțimea sunetelor se reprezintă — în sistemul tradițional de notație — prin următoarele elemente grafice: *note, portativ, chei, semnul de transpunere la octavă și alterații*¹⁸⁸.

a) *Notele* reprezintă în scrierea muzicală ceea ce literele reprezintă în scrierea vorbită. După cum litera constituie expresia grafică a unui sunet din vorbire — fie el consoană sau vocală — tot astfel *nota constituie expresia grafică a unui sunet muzical*.

Prin locul pe care-l ocupă pe portativ, notele determină înălțimea sunetelor:



Prin forma lor grafică (notă întreagă, doime, pătrime, optime etc.), ele redau durata fiecărui sunet în raport cu celelalte:



¹⁸⁸ Reprezentarea înălțimilor sonore în sistemul tradițional de notație se face după cerințele (principiile) temperanței sonore, pornindu-se deci de la semiton ca intervalul cel mai mic în muzică.

b) *Portativul* constituie cadrul grafic pentru întregul sistem de notație, servind drept referință pentru toate elementele scrisului muzical.

Pe portativ — sau în funcție de el — se notează înălțimea și durata sunetelor (elementele morfologice ale graiului muzical), repartizate astfel: pe ordonată înălțimile (intonajul), iar pe absciză duratele (ritmul):



În afara portativului se notează celelalte elemente ale scrisului muzical: textul vorbit, nuanțele, termenii de expresie, indicațiile tehnice de execuție etc.

În notație, portativul se utilizează sub diverse aspecte, cum sînt: *portativul simplu* (de bază), *portativul dublu* și *portativul complex* (partitura).

— *Portativul simplu*, alcătuit din cinci linii paralele și echidistante, se întinde de obicei pentru o singură voce. La nevoie i se adaugă linii suplimentare, ce constituie extensia portativului în sens ascendent și descendent:



— *Portativul dublu* — alcătuit din două portative simple reunite prin bară inițială și acoladă — servește pentru redarea unui spațiu sonor mai larg, cuprinzînd registre diferite de intonație. Este prin excelență portativul harpei și al instrumentelor cu claviatură (pianul, orga, clavicinul):



— *Portativul complex* (partitura), pentru ansambluri vocale și instrumentale, cuprinde un număr mai mare și variabil de portative simple, în funcție de componența ansamblurilor vocale sau instrumentale pentru care se scrie opera de artă.

— partitură pentru voce și pian

— partitură pentru cvartet de coarde



c) Cheia muzicală reprezintă grafic trei sunete din scara acustică :



În funcție de utilizarea uneia sau alteia dintre chei, și a locului fiecăreia pe portativ, se determină poziția celorlalte sunete pe baza succesiunii lor în scara acustică. De exemplu :



În scrierea și practica muzicală se folosesc 7 chei :



Poziția celor 7 chei muzicale și semnificația lor față de octava 1 :



Utilizarea celor 7 chei în scrierea și practica muzicală
(în ordinea importanței)

— *Cheia de violină (sol pe linia a doua a portativului)* se întrebuințează la notarea partiturii pentru următoarele voci și instrumente :
vocile de copii ;
vocile feminine (sopran-alto) ;
vocile acute bărbătești (tenorii) în care caz sunetele au înălțimea reală cu o octavă mai jos (transpuse la o octavă descendentă) ;
instrumentele cu coarde : vioară (cheie unică) ; violă și violoncel (pentru registrele lor acute) ; harpă ;
instrumentele de suflat : flaut, oboi, clarinet, corn, trompetă ;
instrumentele cu claviatură (pentru portativul superior) : pian, orgă, celestă, jocul cu clopote (*Glockenspiel*).
— *Cheia de bas (fa pe linia a patra a portativului)* se întrebuințează la notarea partiturii pentru următoarele voci și instrumente :
vocile grave bărbătești (bariton-bas) ;
instrumentele de sonorități grave : violoncel, contrabas, fagot, contrafagot, trombon, tubă, timpani ;

se întrebuițează, de asemenea, pentru portativul inferior la instrumentele cu claviatură.

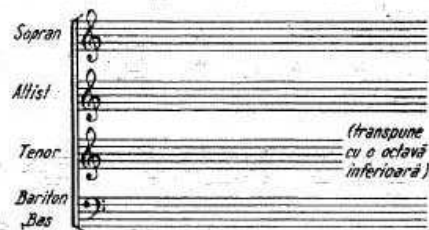
— Cheia de alto (do pe linia a treia a portativului) se întrebuițează la notarea partiturii pentru violă (cheie principală) și trombon alto.

— Cheia de tenor (do pe linia a patra a portativului) se întrebuițează drept cheie secundară (suplimentară) la notarea partiturii pentru violoncel, fagot, trombon-tenor.

Partitura modernă a renunțat la celelalte trei chei — *sopran* (do I), *mezzosopran* (do II) și *bariton* (fa III) — care se mai întrebuițează numai în studiul citirii partiturilor având în componență instrumente transpozitorii.

Redăm, în continuare, câteva modele de partituri, în alcătuiți variate, așa cum se folosesc în notația tradițională de azi :

Partitura pentru voci feminine și bărbătești (cor mixt) :



Partitura pentru orchestra clasică folosește cheile următoare :

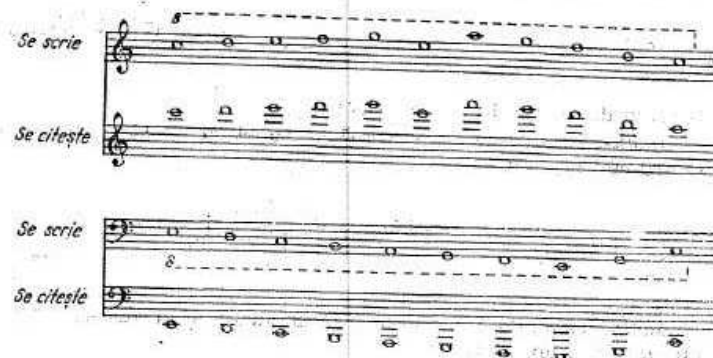


d) Semnul de transpunere la octavă

Pentru evitarea folosirii prea multor linii suplimentare, ce ar îngreuna scrisul și lectura partiturii, se procedează la scrierea cu o octavă inferioară sau superioară a textului muzical, utilizând semnele :

— octava alta = transpune la octava superioară (se așează deasupra portativului)

— octava bassa = transpune la octava inferioară (se așează dedesubtul portativului)



În cazuri mai rare, se utilizează și transcrierea textului muzical la două octave — superioare sau inferioare astfel :

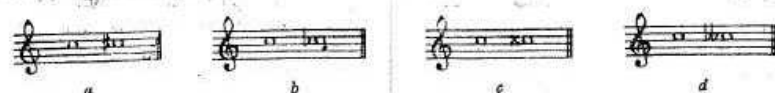
— cvintdecima alta = transpune la două octave superioare

— cvintdecima bassa = transpune la două octave inferioare

e) Alterațiile¹⁸⁹ sînt semne grafice care indică modificarea — ascendentă sau descendentă — a înălțimii sunetelor. Ele se așează înaintea notelor a căror înălțime urmează a fi modificată, producînd efectele următoare :

¹⁸⁹ În limba latină *alter* = altul, deosebit, schimbat.

diezul urcă intonația cu un semiton (față de nota naturală);
 bemolul coboară intonația cu un semiton (față de nota naturală);
 dublu-diezu urcă intonația cu două semitonuri (un ton — față de nota naturală);
 dublu-bemolul coboară intonația cu două semitonuri (un ton — față de nota naturală):

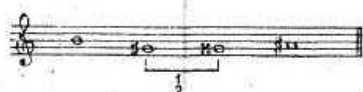


becarul anihilează efectul oricăror alterații (readucând sunetele la intonația notei naturale, nealterate).



Excepții de la regulile de mai sus:

— dublu-diez, dacă urmează după un sunet cu un diez, urcă intonația numai cu un semiton:



— dublu-bemol, dacă urmează după un sunet cu un bemol, coboară intonația numai cu un semiton:



În grupul sunetelor denumite prin litere (c, d, e, f, g, a, h), alterațiile se obțin prin adăugarea unor terminații specifice la denumirea de bază, astfel:

is pentru diez (f + is = fis = fa diez);
 isis „ dublu-diez (f + isis = fisis = fa dublu-diez);
 es „ bemol (f + es = fes = fa bemol);
 eses „ dublu-bemol (f + eses = fesesis = fa dublu-bemol).

Fac excepție de la această regulă următoarele alterații:

es în loc de es (mi bemol);
 as „ „ „ aes (la bemol);
 b „ „ „ hes (si bemol).

Tabel
 cuprinzând sunetele naturale și alterate utilizate în notație

Treptele naturale	Urcate cu un semiton	Urcate cu două semitonuri	Coborâte cu un semiton	Coborâte cu două semitonuri
do - c	do # - cis	do x - cisis	do b - ces	do bb - ceses
re - d	re # - dis	re x - disis	re b - des	re bb - deses
mi - e	mi # - eis	mi x - eisis	mi b - es	mi bb - eses
fa - f	fa # - fis	fa x - fisis	fa b - fes	fa bb - fesesis
sol - g	sol # - gis	sol x - gisis	sol b - ges	sol bb - geses
la - a	la # - ais	la x - aisis	la b - as	la bb - ases
si - h	si # - his	si x - hisis	si b - b	si bb - beses

Alteratii accidentale, constitutive și de precauție

În funcție de rolul pe care-l îndeplinesc în notație, întâlnim trei feluri de alterații: accidentale, constitutive și de precauție.

Alteratiile accidentale apar pe parcursul textului muzical, având efect numai în spațiul grafic al unei măsuri, trecerea în altă măsură (la prima bară), sau înlocuirea cu alt semn de alterație, însemnând încetarea efectului lor:

— cazul 1



— cazul 2



În partitura atonală, principiul de mai sus se respectă din ce în ce mai puțin, sau chiar deloc, o alterație având efect aici numai asupra sunetului înaintea căruia se află (efect loco):

Anton Webern — ERSTE KANTATE, op. 29
 (p. I)



Cu autorizația acordată de Universal Edition
 A. G. Wien

Rățiunea acestui procedeu constă în faptul că, în atonalism, cele 12 sunete ale scării cromatice sunt tratate egal pe plan componistic, deci au o existență de sine stătătoare, drept care alterațiile le aparțin organic, nemaifiind supuse regulilor ortografiei clasice.

— *Alterările constitutive* se notează la cheie, formind armura tonalității sau modulului în care este scrisă lucrarea. Ele rezultă din structura sistemului muzical respectiv — sunt constitutive în sistem; în consecință, înscriindu-se la cheie, își extind efectele asupra tuturor sunetelor de aceeași înălțime din întreaga partitură.

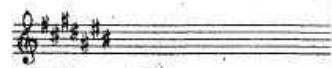
Anihilarea pe parcurs a efectului alterațiilor constitutive se face pe calea obișnuită a utilizării altor semne de alterații sau — dacă se trece în altă tonalitate — prin schimbarea cu o nouă armură:

J. S. Bach — KLAVIERWERKE
DREISTIMMIGE INVENTIONEN (Nr. 9)

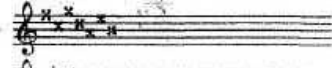


În armură, alterările constitutive se așează din cvintă în cvintă perfectă, adică în ordinea în care apar în structura sistemelor intonaționale respective:

— ordinea diezilor în armură



— ordinea dubli-diezilor în armură (utilizare excepțională)



— ordinea bemolilor în armură



— ordinea dubli-bemolilor în armură (utilizare excepțională)



Armura, ca principiu de notație, este de esență tonală, survenind în partitură după generalizarea stilului omofon de creație (armura clasică).

Sub influența ortografiei tonale, armura se utilizează și în creațiile populare modale sau cele culte scrise pe bază modală.

Pe măsură ce sistemele intonaționale devin intens cromatizate (apar lucrări politonale și polimodale), armura se dispersează, se risipește pe parcursul textului muzical, amestecându-se cu alterările cromatice, pînă ce, în partitura atonală, dispare cu totul, nemaifiind utilă.

Astăzi, un compozitor care nu trece armura în lucrarea sa trădează de la început intenția de a ieși din cadrul tonalității clasice.

— *Alterările de precauție* servesc pentru reamintirea valabilității sau nevalabilității unor alterații întâlnite mai înainte în textul muzical, procurînd interpretului o mai mare siguranță în execuția corectă a partiturii muzicale:



În partitura contemporană, în care elementele cromatice abundă, alterările își pierd din ce în ce mai mult rolul lor precautiv, fiecare sunet venind în textul muzical cu o configurație grafică proprie, așa cum se procedează în lucrările atonale (a se vedea *Erste Kantate* de Webern, pag. 137).

2. Elemente de reprezentare grafică a duratei sunetelor

Durata sunetelor — respectiv combinările dintre durate în alcătuirea ritmului muzical — se reprezintă în scris prin următoarele elemente: valori de note cu pauzele corespunzătoare, legato-ul de prelunge, punctul ritmic și corodna (fermata).

a. Valori de note și pauze

Diviziunea binară și ternară a valorilor

Ritmica modernă este o ritmică proporțională; între diferitele durate ce o compun există raporturi matematice precise, exprimate grafic prin valori de note binare și ternare, cu diviziunile și subdiviziunile lor normale și excepționale.

Există două sisteme generale de organizare și divizare a valorilor de note:

- sistemul valorilor (duratelor) organizate după principiul diviziunii binare;
- sistemul valorilor (duratelor) organizate după principiul diviziunii ternare.

Fiecare din aceste sisteme pleacă de la 7 valori de note și pauze¹⁹⁰ de factură binară, respectiv ternară:

¹⁹⁰ În scriitura preclasică sistemul valorilor binare începe cu *brevis* — durata binară cea mai mare — sau de la *brevis cu punct* — durata ternară cea mai mare:

(diviziune binară)

(diviziune ternară)

Valori binare (divizibile cu 2, 4, 8 etc.)		Valori ternare (divizibile cu 3, 6, 12 etc.)	
Note	Pauzele corespunzătoare	Note	Pauzele corespunzătoare
$\text{C} (1)$		$\text{C} (1 + \frac{1}{2})$	
$\text{D} (2)$		$\text{D} (\frac{1}{2} + \frac{1}{2})$	
$\text{E} (4)$		$\text{E} (\frac{1}{4} + \frac{1}{4})$	
$\text{F} (8)$		$\text{F} (\frac{1}{8} + \frac{1}{8})$	
$\text{G} (16)$		$\text{G} (\frac{1}{16} + \frac{1}{16})$	
$\text{H} (32)$		$\text{H} (\frac{1}{32} + \frac{1}{32})$	
$\text{I} (64)$		$\text{I} (\frac{1}{64} + \frac{1}{64})$	

Pentru a răspunde variatelor combinații de durate ce apar în partitură, sistemele respective ale valorilor binare și ternare se amplifică și se completează cu seria de valori ritmice obținute fie prin diviziunea binară, fie prin cea ternară.

Diviziunea (raportul) valorilor după *principiul binar* se obține plecând de la o valoare inițială A, care se împarte cu 2 și multiplul lui (4, 8, 16).

Sistemul de divizare normală a valorilor binare (servește la redarea grafică a ritmului binar)

A div. cu 2 cu 4 cu 8 etc.

Diviziunea (raportul) valorilor de note după *principiul ternar* se obține plecând de la o valoare inițială A, care se împarte cu 3, iar mai departe cu dublul acestuia (6, 12, 24):

Sistemul de divizare normală a valorilor ternare (servește la redarea grafică a ritmului ternar)¹⁹¹

A div. cu 3 cu 6 cu 12 etc.

Pentru scrierea ritmului de factură eterogenă nu este nevoie de un sistem special de valori de note, utilizându-se cele ale sistemului binar în grupări cerute de structurile ritmului respectiv, la bază fiind succesiunea de 2 și 3 valori de aceeași durată în imbinări variate.

În scopul redării *formulelor ritmice de excepție* ce se întâlnesc în ritmurile binare, ternare și eterogene, se utilizează *diviziuni speciale* ale valorilor ce se descriu în cadrul ritmicii muzicale¹⁹².

Sistemul mixt de utilizare a diviziunilor

Desigur, pe parcurs, principiul diviziunii binare a valorilor ritmice poate fi schimbat cu cel al diviziunii ternare, și invers:

De exemplu:

- valoare inițială ternară:
- se divide binar (prima operație):
- se ia apoi ca valoare inițială doimea cu punct (a doua operație):
- se divide după principiul ternar (a treia operație):
- sau după principiul binar:

ș.a.m.d.

¹⁹¹ Notă. Gruparea valorilor ritmice mai mici, subdivizionare, s-a făcut în ambele diagrame în funcție de părți care constituie, în ritmica modernă, etalonul principal pentru sistemul divizării duratelor.

¹⁹² A se vedea capitolul rezervat acestui aspect în volumul de față (pag. 583).

Cu alte cuvinte, se schimbă prima operație din lanțul de divizare și se ia ca punct de plecare, în operația următoare, una din valorile șirului dedus, care este divizată în continuare după un principiu ori altul — binar sau ternar — realizându-se în acest fel un *sistem mixt de utilizare a divizării valorilor de note*.

b) Legato de prelungire, punctul ritmic, coroana

Pentru redarea grafică a duratelor, sistemul de valori binare și ternare descris mai înainte se completează cu încă trei semne: *legato de prelungire*, *punctul ritmic*¹⁸³ și *coroană (fermata)*.

Ele constituie elemente grafice de augmentare (sporire) a valorilor ritmice de bază: prin legato și punct obținându-se *augmentări proporționale* (măsurabile), iar prin coroană, *augmentări neproporționale*¹⁸⁴.

— *Legato de prelungire* acționează ca semn ritmic neautonom, servind pentru cumularea (însurarea) valorilor binare și ternare de aceeași înălțime:

— cumul de valori ritmice egale



— cumul de valori ritmice inegale



— cumul de valori ritmice în lanț



— *Punctul ritmic* acționează, de asemenea, ca semn grafic neautonom, mărind cu jumătate ($1/2$) valorile binare la dreapta cărora se așează. El îndeplinește în notație două funcții distincte:

- punct ritmic constitutiv (complementar);
- punct ritmic augmentativ (suplimentar).

¹⁸³ Il. numai punct ritmic pentru a-l deosebi de alte utilizări ale punctului în notație (de exemplu, *staccato*).

¹⁸⁴ A se vedea, capitolul *Augmentări ritmice proporționale și neproporționale* (pag. 638).

În primul caz, punctul transformă valorile binare pe lângă care se așează în valori ternare, devenind element constitutiv pentru acestea:



În al doilea caz, punctul servește drept element de augmentare (adiție) ritmică, înlocuind, ca efect, legato-ul de prelungire:



În afară de punctul simplu, pentru redarea unor imagini aparte ca expresie ritmică, se întrebuițează *dublul și triplul punct*:



D. Șostakovici — 24 PRELUDII ȘI FUGI
PENTRU PIAN, op. 87

Preludiul nr. 6.



G. Verdi — REQUIEM Nr. 2
„Dies irae“



— Coroana (fermata)¹⁹⁵ acționează ca semn grafic de augmentare neproportională a valorilor de note și pauze, prelungindu-le durată în mod nedefinit :



Deși face parte din categoria strictă a semnelor de durată, coroana cere în execuție o tratare mai mult de natură expresivă ; de aceea, valoarea ei în timp depinde, pe de o parte, de conținutul și stilul piesei, caracteristica agogică, țesătura ritmico-melodică, iar pe de altă, de puterea de cunoaștere și pătrundere a partiturii, de gustul și sensibilitatea artistului interpret.

Efectul direct al utilizării frecvente a coroanelor în discursul muzical constă în disoluția mișcării ritmice măsurate (*giusto*) și înlocuirea ei printr-o mișcare liberă, nemăsurată (*rubato*) :

CIND TOCA LA RADU VODA — „200 cintece și doine“¹⁹⁶



3. Elemente de reprezentare grafică a intensității sonore

În paginile anterioare s-a arătat cum cele două principale dimensiuni sonore — înălțimea și durată — pot fi reprezentate grafic până la valoarea lor absolută (obiectivă).

¹⁹⁵ În limba italiană, *fermata* = oprire.

¹⁹⁶ Colecția alcătuită de Gh. Ciobanu și V. Nicolescu, București, ESPLA, 1955.

Pentru redarea intensității (dinamicii muzicale)¹⁹⁷ notația utilizează, de asemenea, un repertoriu bogat de semne, dar de o valoare relativă (subiectivă) în ceea ce privește interpretarea și traducerea lor, cu excepția celor obținute în laboratoarele electronice prin măsurări precise (absolute).

După efectul ce-l produc, aceste semne formează două categorii distincte de intensități :

- nuanțe
- accente.

a) Nuanțele dinamice

Principalele grade de nuanțe se exprimă grafic printr-o serie de expresii și inițiale provenind din terminologia dinamică italiană — având circulație universală —, care se trec, după caz, deasupra sau dedesubtul textului muzical înscris pe portativ.

În privința efectului lor distingem :

- termeni care indică o intensitate uniformă ;
- termeni care indică schimbarea progresivă a intensității ;
- termeni care indică schimbarea progresivă atât a intensității cât și a mișcării (tempoului).

Termeni care indică o intensitate uniformă (dinamica uniformă) :

ppp (pianissimo possibile)	= cât se poate de încet	} cimpul intensității liniștite ;
pp (pianissimo)	= foarte încet	
p (piano)	= încet	} cimpul intensității medii ;
mp (mezzo-piano)	= pe jumătate piano	
mf (mezzo-forte)	= pe jumătate forte	} cimpul intensității puternice
f (forte)	= tare, puternic	
ff (fortissimo)	= foarte tare, foarte puternic	
fff (fortissimo possibile)	= cât se poate de tare	

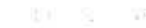
În partiturile contemporane, pentru a se determina grafic ultima expresie a unor intensități minime ori maxime, se utilizează indicația *quadruplă* de piano sau de forte : — pppp, — ffff.

Efectul fiecărei nuanțe descrise mai sus este *uniform*, modificându-se în momentul cînd în text apare o nuanță de alt grad :



¹⁹⁷ În muzică, *intensitatea* înseamnă *dinamică*, noțiune care spune mult mai mult decît volumul sonorității măsurat de știință prin *beli* și *decibeli* ; ea aparține, în această artă, *domeniului expresiv*, cu infinitele sale forme de manifestare.

Termeni care indică o schimbare progresivă a intensității (dina-
mica graduală):

<i>crescendo</i> (<i>cresc.</i>)		= crescând intensitatea din ce în ce mai mult;
<i>decrescendo</i> (<i>decresc.</i>)		= decrescând intensitatea din ce în ce mai mult;
<i>diminuendo</i> (<i>dim.</i>)		= micșorând intensitatea din ce în ce mai mult;
<i>perdendosi</i> (<i>perd.</i>)		= „pierzînd”, lăsînd să se stingă gradual sunetele pînă la o intensitate abia auzită;
<i>rinforzando</i> (<i>rfz.</i>)		= întărînd intensitatea fie pe frază întreagă, fie pe sunet izolat;
<i>spiegando</i>		= desfășurînd, amplificînd, dînd mai mult sunet.

Termeni care indică o schimbare progresivă a intensității și totodată a mișcării:

<i>calando</i>		= potolînd, slăbind din ce în ce mai mult intensitatea și mișcarea;
<i>marcando</i>		= terminînd, încetinînd, scăzînd intensitatea și mișcarea;
<i>morendo</i>		= „murînd”, slăbind treptat intensitatea pînă la extrema posibilitate și încetinînd mișcarea;
<i>smorzando</i> (<i>smorz.</i>)		= stingînd, atenuînd intensitatea sunetelor și domolînd mișcarea.

b) Accentul dinamic

Accentul dinamic — prin care se înțelege evidențierea intensivă a unui singur sunet — este prin definiție un *accent de expresie*, la care compozitorul apelează pentru sublinierea importanței deosebite a unui sunet față de celelalte din context.

În cazul cînd o suită întreagă de sunete trebuie să cadă sub incidența accentului dinamic, atunci el se înscrie pe fiecare dintre sunete (accent *impus*).

Formele (aspectele) grafice sub care accentul dinamic se întâlnește în partitură sînt următoarele:

<i>portato</i>		= sunetul susținut, subliniat ca intensitate;
<i>portato staccato</i>		= aceeași interpretare, cu scurte întreruperi;
<i>marcato</i>		= marcînd, apăsînd, subliniat puternic;

<i>marcato staccato</i>		= marcînd și întrerupînd scurt;
<i>marcatissimo</i>		= apăsarea sunetului cu toată forța;
<i>marcatissimo staccato</i>		= apăsarea sunetului cu toată forța urmată de o scurtă întrerupere.

Tot pe sunete distincte (izolate), avînd efecte asemănătoare celor de mai sus, se utilizează și următoarele expresii ale accentuării dinamice:

fp (*forte piano*) = accentuare în forte și diminuarea bruscă a sunetului;
sf (*sforzato*) sau *sfz* (*sforzando*) = accentuare evidentă și scurtă a sunetului;

martellato = izbirea, lovirea, ciocnirea detașată a sunetului.

Interpretarea tuturor accentelor dinamice se face în funcție de fondul intensiv general pe care ele se desfășoară. De exemplu: un *marcato* pe fondul nuanței *mezzoforte* nu suportă aceeași tratare ca un *marcato* pe fondul nuanței *forte*; un *sforzando* pe fondul nuanței *forte* nu poate fi interpretat ca un *sforzando* pe fondul nuanței *fortissimo* etc., deci se păstrează totdeauna o proporție între fondul nuanței principale a piesei și accentul dinamic folosit.

Pentru a se rezolva grafic și alte situații ce se ivesc în partitură, se utilizează expresii ajutătoare — ca și la tempo —, cu scopul de a spori ori diminua efectul nuanțelor și accentelor descrise mai înainte.

De exemplu:

<i>ancora</i>	= încă mai (<i>ancora piu piano</i>);
<i>assai</i>	= foarte... destul de... (<i>pianissimo assai</i>);
<i>ben</i>	= bine... (<i>ben marcato</i>);
<i>molto</i>	= mult... (<i>molto piano</i>);
<i>mezzo</i>	= pe jumătate (<i>mezzo piano</i>);
<i>mezza-voce</i>	= cu jumătate voce;
<i>pieno, piena</i>	= plin... (<i>a voce piena</i>) = cu voce plină;
<i>piu</i>	= mai... (<i>piu forte</i>);
<i>poco</i>	= puțin... (<i>un poco piano</i>);
<i>poco a poco</i>	= puțin-cîte puțin... (<i>poco a poco cresc.</i>);
<i>pochettino</i>	= puțințel... (<i>pochettino decresc.</i>);
<i>pochissimo</i>	= foarte puțin... (<i>pochissimo martellato</i>);
<i>possibile</i>	= cît se poate de... (<i>forte possibile</i>);
<i>sempre</i>	= mereu... (<i>sempre piano</i>);
<i>simile</i>	= la fel — se va continua de aceeași manieră (<i>simile marcato</i>);
<i>sotto</i>	= intensitate sub volumul normal (<i>sotto voce</i>);
<i>subito</i>	= subit, dintr-o dată, pe neașteptate (<i>subito piano</i>).

4. Elemente de reprezentare grafică a timbrului sonor

Timbrul, după cum s-a mai arătat, constituie o caracteristică unică (*sui generis*) a oricărei surse sonore: două voci se deosebesc între ele ca timbru, la fel două voci de sopran, fără să mai menționăm deosebirile timbrale evidente dintre instrumentele și vocile esențial diferite ca struc-

tură moleculară, cum ar fi: pian și flaut, vioară și clavecin, soprană și bas etc.

Drept urmare, fiecare sursă sonoră — instrument sau voce — vine cu timbrul său specific (propriu) în partitură, așa încât alegerea de către compozitor a aparatului vocal și instrumental pentru care scrie opera sa este, în fapt, o alegere a timbrurilor prin mijlocirea cărora dorește să se exprime.

Scriind, spre exemplu, o partitură pentru cvartetul de coarde, deducem că timbrul rezultat va fi cel al ansamblului respectiv (două violi + violă + cello).

Scriind un concert pentru pian și orchestră, partitura va reda timbrurile respectivului instrument solistic și al orchestrei acompaniatoare etc.

În consecință, prin însăși alegerea vocilor și instrumentelor pentru care se scrie opera de artă, se înscrie în partitură timbrul acestora.

Ați văzut, cit și instrumentele muzicale sunt însă capabile de multe alte efecte (jocuri) de timbruri decât cele ce se includ în procedeele tehnice de rutină sau tradiționale.

Pentru astfel de efecte se întrebuintează semne grafice speciale cum sînt:

a) la voci

— strigăturile se redau prin note în formă de cruciuliță:

A. Honegger — IOANA D'ARC PE RUG

Jeune d'Arc

C'est moi qui ai sau-ve la France! C'est

moi qui a ré-u-ni la France! tou-te les mains de la France en u-ne seu-le main

U-ne tel-le main qu'elle ne se-ra plus di-vi-sé — e!

Com - bu - ra - tur i-gne! dim.

Com - bu - ra - tur, Com - bu - ra - tur dim.

Com - bu - ra - tur, Com - bu - ra - tur dim.

Com - bu - ra - tur, Com - bu - ra - tur

148

— efecte ritmice onomatopeice sau de murmur, prin aceleași semne:

Alexandru Pașcanu — FESTUM HIBERNUM

mormorando ♩ = 184

ta po la to po la ri ta ka to po la to po la ri ta ka

ri ta ka la ri ta ka ri ta ka la ri ta ka

ri ka ri ka ri ka ri ka

— recitățile și declamațiile textului vorbit se notează numai prin desenul ritmic, fără să se precizeze înălțimile notelor:

Sigismund Toduță — NAINTE-MI DE CURȚI

Improvisando, ma scurtevole accel. rall.

Mindul fi-nel din grai îi gă-se-te; Mindul fi-nel din grai îi gă-se-te:

Mindul fi-nel din grai îi gă-se-te; Mindul fi-nel din grai îi gă-se-te:

Mindul fi-nel din grai îi gă-se-te; Mindul fi-nel din grai îi gă-se-te:

Dai!

Dai!

149

b) la instrumente

— efectele de pizzicato pentru coarde :

P. I. Ceaikovski — SIMFONIA VI, p. II



— efectele de surdina pentru coarde :

P. I. Ceaikovski — SIMFONIA VI, p. I



— cu semne speciale (note în formă de romb sau cu un cerc deasupra) se notează și flageoletele pentru instrumentele de coardă :

George Enescu — SONATA III PENTRU PIAN ȘI VIOARĂ op. 25 (p. II)



Partitura contemporană aduce însă mult mai multe semne grafice pentru redarea diferitelor efecte de timbru, utilizate cu precădere în muzică experimentală¹⁹⁸

¹⁹⁸ A se vedea, în continuare, capitolul *Procedee noi de notație* (pag. 165).

5. Abreviațiuni (prescurtări) în notația muzicală tradițională.

În scopul de a nu se încălca partitura muzicală cu prea multe detalii de execuție și, totodată, pentru a se reduce spațiul grafic, se întrebuintează uneori semnele de prescurtare (abreviere) a notației, un fel de coduri stenografice care se practică mai ales în literatura instrumentală (pentru știmbele de orchestră).

Abreviațiunile se aplică, obișnuit, următoarelor elemente ale notației : ritm, metru, ornamente, nuanțe, tempo.

a) Semne de prescurtare (abreviere) pentru ritmică :



printr-un sistem de deplasări și precipitări de măsuri pentru a evita isocronia timpilor metrice. La Witold Lutoslavski, în *Livre pour orchestre* întâlnim de asemenea suprapuneri de ritmuri metrice și ritmuri ametrice (nemăsurabile). Vom mai invoca pe Olivier Messiaen care, în lucrarea sa pentru pian intitulată *Canteyodjaya*, de ritm indian, melodia, este, pe rând, augmentată și diminuată fără încadrarea în vreo măsură clasică, bara de măsură servind doar la delimitarea secțiunilor lucrării. Compozitorii români contemporani procedează, în mare parte, de aceeași manieră, căutând să elibereze ritmul muzical de rigurile barelor de măsuri, prin mijloace grafice adecvate.

Citeva înlocuiri grafice în partitură ale notației metrice tradiționale :

— desene geometrice înscrise deasupra portativului sugestive și pentru arta dirijatului :

I = măsură de 1 timp
 L = măsură de 2 timpi
 Δ = măsură de 3 timpi

} (Boulez)

0 1 2 3 4 5 = măsurare prin centimetri folosită cu precădere în partitura de muzică electronică.

3. Noi procedee de notație privind intensitatea sonoră

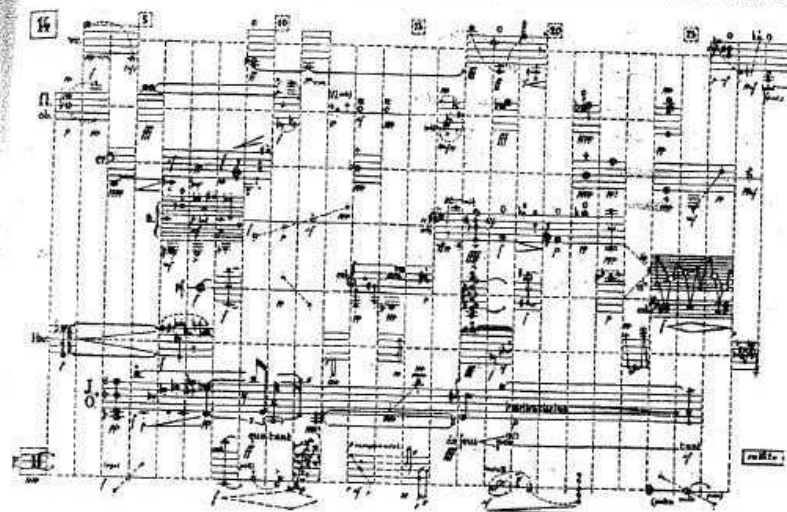
— Semnele grafice tradiționale ale intensității sonore — cuprinzând spațiul de nuanțe dinamice dintre *pp* și *ff* se folosesc cu destulă frecvență și în creația contemporană evoluată.

Trebuie precizat însă că, în condițiile artei muzicale din zilele noastre, diapazonul nuanțelor s-a diversificat și extins cu mult, ajungându-se la grade de neîmaginat în practica tradițională.

Partiturile de azi folosesc — spre exemplu — semnele unor nuanțe extreme :

pppp (cvadruplu piano) = extrem de încet (inexprimabil de încet)
ppppp (cvintuplu piano) = " "
ffff (cvadruplu forte) = extrem de tare (inexprimabil de tare)
fffff (cvintuplu forte) = " "

Prezentăm mai jos o adevărată proiecție sinoptică a nuanțelor de tot felul dintr-o partitură contemporană care utilizează și măsurarea prin centimetri a ritmului (de observat că fiecare articulație sonoră își are nuanța ei) :

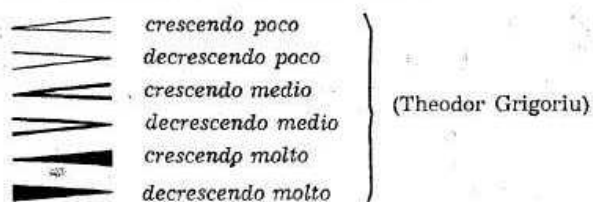


— Mai nou, muzica electronică aduce în partitură notarea intensităților prin cifre reprezentând cantitatea de decibeli (foni) utilizată pe traiectul melodic ce cuprinde un diapazon între 0 (zero) și 140 decibeli (minima și maxima intensității permisă auzului). Într-un asemenea cadru venind din tehnica electronică sînt posibile toate intensitățile fiziologicește admise, de o graduare cu mult extinsă față de cea tradițională, rămîine numai ca ele să fie folosite cu bun gust și expresie artistică.

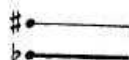
— În grafica intensităților apar și alte noutăți, dintre care vom remarca, în continuare, pe cele mai răspîndite :

$f \rightarrow$ = se trece prin toate treptele dinamice de la *forte* în jos;
 $p \rightarrow$ = idem de la *piano* în sus;
 $p \nearrow$ = crescendo de la *piano* în sus;
 $f \searrow$ = decrescendo de la *forte* în jos;

— Nuanțe în raport cu grosimea semnelor :



— Nuanțe în raport cu grosimea liniilor (primul caz *piano*; al doilea caz *forte*), pentru sunete prelungi sau pasaje melodice întregi :



— Nuanțe în raport cu grosimea literelor unui cuvânt în partitura pentru voci (primul caz, *piano*, al doilea caz, *forte*) :

FLOARE
FLOARE

4. Noi procedee de notație privind timbrul sonor

Notarea timbrului sonor prezintă cele mai multe noutăți în partitura contemporană : pe de o parte — din cauza surselor sonore îmbogățite cu mult față de cele tradiționale ; iar pe de alta — din cauza efectelor de timbru cu totul inedite ce se cer realizate chiar și la instrumentele clasice.

Sînt notate cu semne speciale noi efecte în genul *vibrato*, *frullato*, *pizzicato*, *tremolo* etc., apoi lovirea instrumentului cu palma, cu degetele, cu bucăți de lemn sau de metal și multe alte efecte similare menite să ridice pe primul plan, în compoziția actuală, expresia timbrurilor vocale și instrumentale.

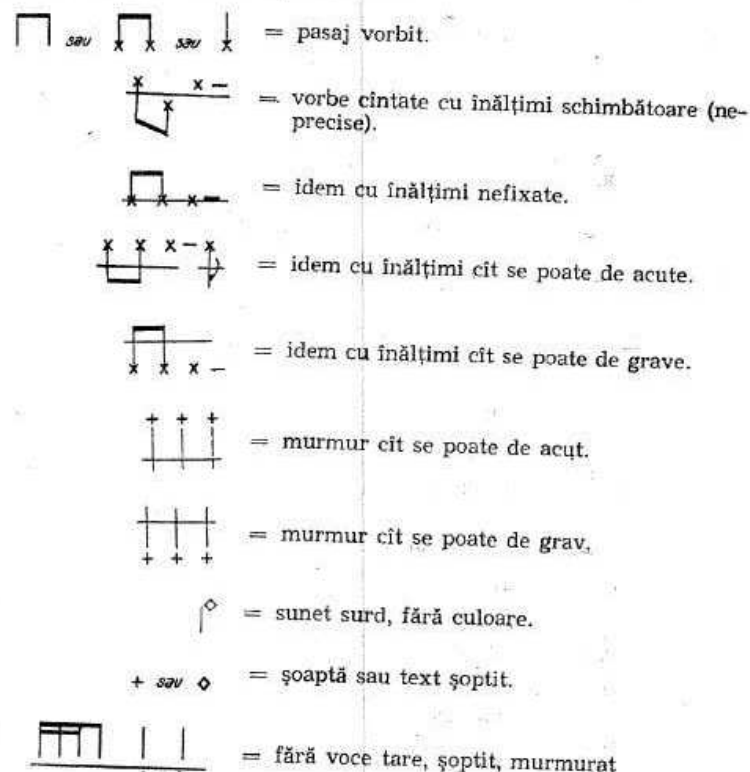
Aproape fiecărui instrument și chiar vocii i-au fost aduse în partitură numeroase semne noi, prin care se cer realizate efecte de timbru inexistente în muzica tradițională, a căror prezentare depășește desigur cadrul acestei lucrări.

Vom reda concret unele semne privind noua expresie timbrică utilizată de compozitorii secolului nostru, cu prilejul descrierii, în continuare, a noulor procedee de notație prezentate pe familii de instrumente — inclusiv pentru voce.

5. Noi procedee de notație în partitura vocală

Multe dintre noile semne grafice pentru voce privesc timbrul acestora și provin din stilul numit „*Sprechgesang*” (cîntare îmbinată cu vorbire)²¹ inițiat de Arnold Schönberg în lucrările sale și utilizat apoi și de alți creatori contemporani. Se conturează un stil mixt *vorbire* + *cînt*, prin care înțelegem îngemănarea organică în discursul muzical a celor două forme de exprimare ale limbajului omenesc, conformă cu noile mijloace ale dramei muzicale, în speță cu cele rezultînd din conceptul de artă totală (teatru-muzică-miscare).

Redăm, în continuare, o parte din semnele grafice, noi, întîlnite mai frecvent în partitura pentru voci :



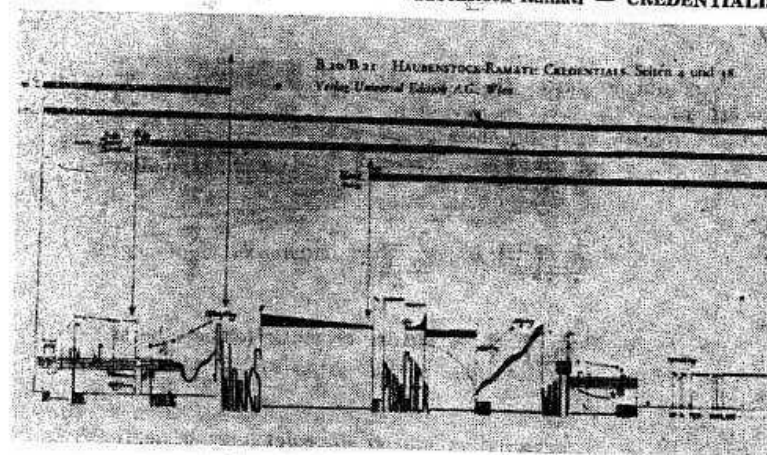
²¹ În lexiconul german, rezultat al stilului combinat de „*Gesangton*” (sunetul cîntat) și „*Sprechton*” (sunetul vorbit).

- ↑ = voce vorbită cu inspirație tare, zgomotoasă
 x x + + = trecerea de la starea vorbită la murmur și șoaptă
 o = cu gura deschisă
 ⊖ sru ⊖ = cu gura pe jumătate deschisă
 ⊞ sru ⊞ = cu gura închisă
 ▲ = cu lovituri de limbă
 ~ = cîntare nazală
 x > = cu pocnet din buze
 ▲ = respirație rapidă
 H = respirație sonoră
 ['] = lovituri de glotă
 o = tipînd
 / = suspinînd
 ■ = bătînd din palme
 ◆ = strigînd
 ⊞ # = rîzînd
 F = plîngînd²¹² etc., etc.

²¹² Subtilități precum acestea de mai sus ce se cer pe plan timbric vocilor, — desigur nici ele complete — pun sub semnul întrebării înseși bazele tehnicii cîntului din școala clasică de belcanto, care trebuie reconsiderate și armonizate cu noile cerințe ale partiturii vocale contemporane. Pe de altă parte, vocile sînt

Sintetizînd pe problemele pe care notația nouă le pune vocilor, redăm mai jos un fragment dintr-o partitură pentru voce feminină și instrumente (percuție, vibrafon, vioară, clarinet, trombon și pian):

Haubenstock-Ramati — CREDENTIALIS



Cu autorizația acordată de Universal Edition, A. G. Wien.

6. Noi procedee de notație în literatura pentru instrumentele cu claviatură, în special cea pentru pian

În literatura muzicală pentru instrumente cu claviatură apar destule noutăți grafice, în prezentarea noastră ne vom opri însă numai asupra citorva, și anume:

- notarea acordurilor *cluster*
- pianul „preparat“
- altei inovări mai răspîndite.

a. Efectul „cluster“

În partitura pentru instrumentele cu claviatură (pian, orgă), iar în ultimul timp și în cea pentru orchestra simfonică, se utilizează din ce în ce mai frecvent acordurile alcătuite din mai multe sunete alăturate

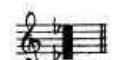
uneori tratate ca „instrumente“ de coloristică (timbrală) în contextul celorlalte instrumente obișnuite ale unei orchestre simfonice. (A se vedea corul cu vocalize din finalul *Simfoniei a III-a* de George Enescu, precum și altele asemenea.)

(secunde mari și mici) denumite, din această cauză, acorduri *cluster*²¹³, ce se formează între un sunet fundamental și virful acordului, astfel :

se scrie :  se execută : 

Acordurile *cluster* se notează și ele diferit, conform cu structura fiecăruia :

 sau  *cluster* pe clape albe

 sau  *cluster* pe clape negre

 = *cluster cromatic* (clape albe și negre)

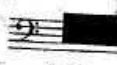
 = *cluster flageolet* (clapele negre apăsate, înăbușite, mute) ;

²¹³ În limba engleză, *cluster* = mănunchi, grup, ciorchine — noțiune introdusă în terminologia de specialitate de către compozitorul american Henry Dixon Cowell (1897—1974) care propune — încă din deceniul al doilea al secolului nostru — utilizarea acordurilor *cluster* în armonie.

A fost urmat imediat de Charles Ives care în sonata *Concorde* utilizează o suită extinsă de *cluster* :



 = *cluster cromatic* pe orizontală, indicind durată (întinderea pe-tei negre) și notele cu care se va realiza, consemnate dedesubt (Pendereski) ;

 = *cluster din tonuri întregi* no-tele componente fiind consem-nate dedesubt (Pendereski) ;

 = *cluster pe clape albe și negre* (Glodeanu)

Efectul *cluster* diferă după tehnica prin care se execută²¹⁴ :

 = cu virful degetelor ;
 = cu virful degetelor închise ;
 = cu podul palmei închis ;
 = cu podul palmei deschis ;
 = cu muchea palmei ;
 = cu pumnul ;
 = cu antebrațul ;
 = cu cotul ;
 = cu talpa ghetii (la orgă pe pedalier).

După cum *cluster*-ul este alcătuit din note ținute (prelungi) sau își schimbă frecvent structura, el este de două feluri : staționar și în mișcare.

Un exemplu de *cluster staționar* :

(A se vedea mai sus *cluster* pe tonuri întregi — Pendereski)

Un exemplu de *cluster în mișcare* :

²¹⁴ Apud Karkoschka, Erhard. *Das Schriftbild der Neuen Musik*, op. cit., pag. 72.

Aurel Stroe — MUZICĂ DE CONCERT, PENTRU PIAN, PERCUTIE ȘI ALAMURI (p. III)

Legenda:

-  = cluster cu muchea palmei;
-  = cluster cu palma închisă;
-  = cluster cu podul palmei;
-  = toate clapele albe cuprinse între două note;
-  = alterația scrisă mai mare înaintea unei cluster se referă la notele extreme;
-  = note ținute pe toată lungimea liniei îngroșate;
-  = clapele albe cuprinse între două note, apăsat ușor, fără sunet, cu rol de rezonanță.

b. Pianul „preparat“

Efectul scontat de „*prepararea*“²¹⁵ pianului privește modificarea timbrului original al acestui instrument, prin introducerea între anumite coarde prevăzute de compozitor în partitură — a unor plăcuțe de metal, de lemn ori de cauciuc, a unor şuruburi sau monede etc., care să avanteze evidențierea unor armonice şi estomparea altora.

Procedeeul este similar cu obținerea armonicilor la instrumentele cu coarde prin atingerea cu degetul a unor puncte (segmente) anumite ale coardelor.

„Prepararea” pianului se face înainte de execuția propriu-zisă a pieselor muzicale, avându-se grijă ca să nu se afecteze acordajul normal al coardelor.

Programul de „preparare“ a pianului îl prevede compozitorul în partitură, în mod explicit (care anume coarde se cer „preparate“ și cu ce fel de material).

Iată mai jos un asemenea program de „preparare” la piesa pentru piano-solo *The Perilous Night* de John Cage :

TONE	MATERIAL	STRINGS	DISTANCE	MATERIAL	STRINGS	DISTANCE	TONE
	RUBBER	1-2-3	1 1/2"				
	RUBBER	1-2-3	1 1/2"				
	RUBBER	1-2-3	1 1/2"				
	WEATHER STRIPPING	1-2	1	SCREW AND NUTS	2-3	2 1/2"	
	RUBBER (SAMPLE TO MODEL - 4%)	1-2-3	1 1/2"	SCREW	2-3	1 1/2"	
	WEATHER STRIPPING	1-2	3 1/4"	BOLT AND NUTS	2-3	2 1/2"	
	WEATHER STRIPPING	1-2	2	BOLT	2-3	1 1/2"	
	WEATHER STRIPPING	1-2	6	BOLT (SMALL)	2-3	1 1/2"	
	WEATHER STRIPPING	1-2-3	4	SCREW AND NUTS	2-3	1 1/2"	
	WEATHER STRIPPING	1-2-3	3	WEATHER STRIPPING	1-2-3	3 1/2"	
	RUBBER	1-2-3	5				
	WEATHER STRIPPING	1-2-3	8 1/2"				
	BAMBOO SLIT	1-2	4 1/2"	BOLT	2-3	4	
	WEATHER STRIPPING	1-2-3	11				
	DOUBLE WEATHER STRIPPING	1-2	13	SCREW AND NUTS	2-3	12	
	DOUBLE WEATHER STRIPPING	1-2	7	SCREW AND RUBBER WASHER	2-3	6 1/2"	
	WEATHER STRIPPING	1-2-3	4 1/2"				
	BAMBOO SLIT	1-2	2 1/2"	BOLT	2-3	2	
	WEATHER STRIPPING	1-2	4	BOLT	2-3	1	
	SCREW AND WEATHER STR.	1-2	5 1/2"				
	SCREW AND WEATHER STR.	1-2	5				
	SCREW AND WEATHER STR.	1-2	7				
	SCREW AND WEATHER STR.	1-2	14				
	WOOD AND CLOTH	1-1	2 1/2"				

* MEASURE FROM BRIDGE

²⁵ Ideea „preparării” pianului aparține compozitorului american John Cage. Timbrurile obținute de acesta prin „prepararea” pianului se apropie de coloristica unor instrumente muzicale orientale, cum procedează în lucrarea Amores.

Col. 1	2	3	4	5	6	7	8
Sunetele (pe portative)	Materialul folosit la „preparare“	Coardele (de la stînga la dreapta)	Distanțele de la surdină în inci (1 inci = 2,54 cm)	Materialul folosit la „preparare“	Coardele (de la stînga la dreapta)	Distanțele de la surdină în inci	Sunetele în denumire alfabetică

Traducerea materialului folosit la „preparare“

- cauciuc (Rubber)
- bucată metal sau lemn (Weather Stripping)
- despicături de bambos (Bamboo Slit)
- șuruburi și bucăți de metal (Screw and Weather Stripping)
- lemn și postav (Wood and Cloth)
- bolțuri și piulițe (Bolt and Nuts)
- ștergător de cauciuc (Rubber Washer)

Măsurătorile se aplică unui pian Steinway L, M, O, A sau B.

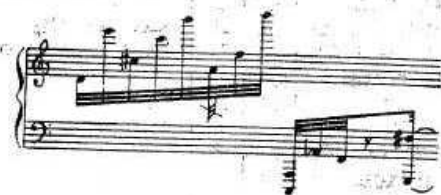
Procedul duce la o exprimare sui generis de coloristică muzicală ce nu necesită semne grafice speciale, ci doar lămuriri și detalii specificate în legenda partiturii.

c. Alte inovări în grafia pentru instrumentele cu claviatură

— O inovare importantă apare în literatura pianistică în șensul eliminării scrierii cu prea multe linii suplimentare în acutul sau gravul portativului, propunându-se desfacerea portativului dublu obișnuit, în portativ cvadruplu, cele două portative superioare fiind repartizate mîinii drepte, iar celelalte două inferioare, mîinii stîngi.²¹⁶

Ernst Albrecht Stiber — KLANGMOMENTE (pag. 2)

notare tradițională :



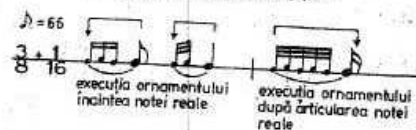
unde se evocă timbrurile gamelanului balinez Indochina sau în lucrarea *Sonatas and Interludes* unde obține o timbrică specifică indiană. Și într-un caz, și în celălalt, se apelează la sonorități surde, uscate, înăbușite așa cum ni le oferă pianul „preparat“.

²¹⁶ Apud Kontarsky Alois, *Notation für Klavier* in Darmstädter Beiträge zur neuen Musik. Ed. Schott's Söhne, 1965, pag. 97.

notare propusă :



— Remarcăm, de asemenea, rezolvarea grafică radicală a momentului în care trebuie să se înceapă execuția pianistică a unui ornament, prin consemnarea expresă a uneia din cele două posibilități : execuția ornamentului înainte de nota reală, sau, concomitent cu aceasta, așa cum foarte clar procedează Boulez în *Structures*.²¹⁷



— Alte efecte speciale de natură timbrică, precum : lovirea cu palma a corpului pianului, cîntatul direct pe coardele instrumentului etc., se indică în legenda semnelor noi întrebuințate, care pot avea aspectele următoare²¹⁸ :

D = se lovește cu palma
d = idem cu degetul

= se cîntă direct pe coardele pianului cu unghia degetelor

= idem cu virful degetelor

= se întrebuințează bagheta de lemn

= idem bagheta de pîslă

= idem bagheta de metal

= cu măturica de oțel etc.

²¹⁷ Ibidem, Kontarsky Alois, pag. 103.

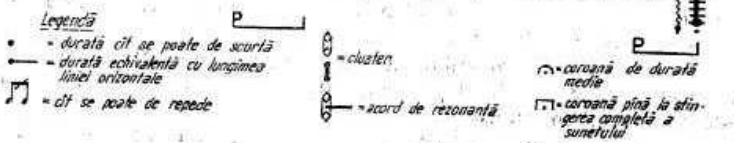
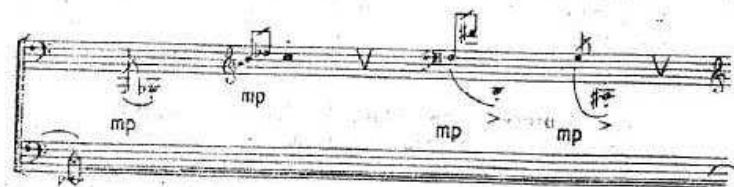
²¹⁸ Ibidem, pag. 109.

Inovările intervenite, pe plan componistic, în partitura pianului decurg din bogatele sonorități pe care este capabil să le redea acest instrument în vremea noastră; el nu se mai poate compara nici pe departe — spre exemplu — cu pianul din timpul lui Beethoven (1770—1827), când apărea sărăcăcios ca sonoritate, doar un pandant îmbunătățit al cembalului. Nici romanticii de mai târziu — Liszt spre exemplu — nu dispuneau de capacitatea dinamico-sonoră a pianului de azi. De aceea, creația contemporană pune în sarcina pianului o *acordică extrem de complexă* — a cărei ultimă expresie o constituie *cluster-ul* — o *timbrică expresivă*, coroborată cu un *caleidoscop dinamic* imposibil de imaginat de către vechiul „piano-forte”. Alte partituri contemporane, mai ales cele de muzică ușoară, apelează, de asemenea, la *sonoritățile percusive* ale pianului, folosit uneori în orchestră drept instrument de percucie — de neînlocuit ca expresie sonoră și timbrică de vreunul din familia de profil.

Urmează numai ca toate aceste noi cuceriri în componistica pianistică universală să se reflecte în mod corespunzător și în pedagogia instrumentului respectiv care nu poate rămâne doar la rezolvarea postulatelor impuse de partitura clasică, tradițională.

În concluzie — cu privire la noutățile grafice intervenite în partitura pianului — prezentăm un model din creația românească actuală în care întâlnim sintetizate o serie de procedee din practica universală a scrisului, precum și din cele personale ale autorului. Lucrarea cuprinde, în totalitate, 6 secțiuni, fiecare gândită independent pe plan componistic — execuția secțiunilor putându-se face în orice ordine, la alegerea interpretului.

Ștefan Niculescu — TASTENSPIELE FÜR KLAVIER I



Din observarea partiturii, putem distinge următoarele noutăți grafice, determinate de exprimări artistice venind dintr-un concept componistic evoluat :

- suprimarea notației metrice cu barele ei de măsuri ;
- desfășurarea ritmică după principiul spațializării grafice (*Space Notation*) ;
- restringerea numărului de durate folosite la trei (conform legendei), semn al economiei de forme în conturarea ritmului, pentru a se lăsa liberă expresia sonoră densă și prelungă ;
- utilizarea acordurilor *cluster* și a celor de *rezonanță* (se lasă auzite până la stingerea lor naturală) ;
- fiecare nou moment acordic sau melodic este marcat printr-o altă nuanță din cele aparținând dinamicii clasice (de la *pp* la *ff*) ;
- folosirea coroanelor medii sau prelungi — coroborată cu sistemul de pedale al piesei — creează auditorului imaginea (sentimentul) unei vastități sonore, mișcată mereu în interior prin schimbări acordice și reverberări sonore proiectate în plan spațial (conceptul *Musik im Raum*²¹⁹).

Lucrarea astfel tratată de către compozitor constituie unul din cele mai elocvente și grăitoare exemple asupra modului cum creația româ-

²¹⁹ A se vedea pag. 81.

nească contemporană (ine să se manifeste în contextul universal prin mijloace de expresie adecvate stilului și formelor la care a ajuns arta muzicală a epocii noastre.

7. Noi procedee de notație în literatura pentru instrumentele cu coarde

Noile procedee privind grafia pentru instrumentele cu coarde pot fi — în rezumat — următoarele :

— întrebuințarea notației spațiale a duratelor (*Space Notation*) explicată mai înainte ²²⁰, presupunând aceleași rezolvări în practica interpretativă, ca și la alte instrumente ;

— introducerea în partitură a sunetelor prelungi (sunete statice pe plan melodic sau armonic) care necesită o tehnică adecvată în privința respirației, a liniilor dinamice — cu variații continue de „crescendo” și „decrescendo” — ;

— însemnarea de amănunt a modurilor de atac și a articulației sunetelor care, în condițiile artei muzicale contemporane, prezintă complexități inexistente înainte ;

— utilizarea microtoniilor de tot felul care pot fi executate cu ușurință la coarde, invitând pe compozitori să le folosească în creațiile destinate acestor instrumente ;

— înscrierea în partitură — cu explicații la legendă — a unor efecte timbrale speciale ca : lovirea instrumentului cu palma, cu lemnul arcușului (zgomote pe corpul de rezonanță sau pe suportul coardelor) etc.

Se folosesc, de asemenea, și alte semne grafice, a căror traducere nu pune probleme interpretului, precum ²²¹ :

	= arco.
	= normale.
	= molto vibrato.
	= vibrato lent.
	= tremolo cit se poate de repede și neritmizat
s.p.	= sul ponticello.
c.l.	= col legno.
s.v.	= senza vibrato.

²²⁰ A se vedea pag. 162.

²²¹ Apud Pendereski Krzysztof în *Quartet per archi*.

x = legno battuto.

pz. = pizzicato.

• • • • • = repetarea unui sunet cit se poate de repede.

 = se cîntă între căluș și cordar.

 = se cîntă peste 2, respectiv 4 coarde.

8. Procedee noi de notație în partiturile pentru instrumentele de suflat

Creația contemporană utilizează cu mare eficiență artistică bogata paletă de culori ale sonorităților emise de către instrumentele de suflat.

De fapt, un autor francez se entuziasma încă înainte cu cinci decenii de extraordinara capacitate timbrală a acestui gen de instrumente, cînd afirma următoarele cu privire la „alămuri” :

„Les cuivres deviennent vivants : ils coassent, ils croassent, ils toussent, ils gloussent, ils baillent et transforment les plus vénérables morceaux.” ²²²

Între timp, partitura contemporană a pretins instrumentelor de suflat — „lemne” sau „alămuri” — sonorități și efecte de timbru mai complexe, a căror reflectare într-un cod grafic unitar și complet rămîne încă un deziderat.

Unele semne s-au impus totuși cu o circulație mai mare, pe plan internațional, din care vom prezenta mai jos cîteva :

 = oscilație de sunet

 = gliss. pe microintervale

 = frullato

 = cu clape, fără sunet

²²² Coeuroy André M. *Panorama de la musique contemporaine*, citat de Richard J. P. în *La game*, Librairie Scientifique Hermann et Cie, Paris, 1930, pag. 188 : „Alămurile devin vii : ele orăcăie, croncănesc, tușesc, cotcodăcesc, cască și transformă cele mai venerabile piese”.

-  = tril cu clape, fără sunet
 = tremolo cu aer (fără sunet)
 = bătăi cu palma întinsă pe mundstück
 = idem
 = bătăi de limbă pe mundstück
 = suflu fără sunet etc.

9. Procedee noi de notație la instrumentele de percuție

Efecte speciale la instrumentele de percuție apar notate, în partitura contemporană, prin coduri inteligibile. Ele privesc calitatea loviturilor și felul baghetelor cu care se acționează :

-  = cu bătaie moale.
 = cu bătaie puternică.
 = cu măturica de jazz.
 = cu baghetele de lemn.
 = cu baghetele de metal.
 = bătaie puternică (in f) cu bagheta de pislă
 = cu bagheta de gumă.
 = cu bagheta de tobă mare.
 = cu bagheta de xilofon.

 și  = lovitură pe triangu.

 = cu două baghete într-o mină.

 = cu ciocan de lemn.

 = cu bătaie pe margine.

 = cu bătaie la mijloc.

Dificultăți intervin în cazul în care un singur interpret trebuie să asigure partitura pentru mai multe instrumente de percuție — de timbru și tehnică diferită (schimbarea baghetelor, a amplasamentului instrumentistului etc.).²²³

În partitură, instrumentele respective se trec, de obicei, pe direcție orizontală — deasupra sau dedesubtul portativului — apărând fiecare înscris printr-un cod grafic sau prin inițiale, cum se propun în tabelul de mai jos²²⁴:

X sau XY sau XL = xilofon
 M sau MA sau MR = marimbafon
 G sau GL sau GK = glockenspiel
 V sau VI sau VB = vibrafon
 C sau CE sau CL = celesta
 etc.

 = tom-tom

 = toba mică

 = bongo

 = tamburină

 = tempelblocks

²²³ A se vedea piesele *Zyklus für einem Schlagzeug* de Karlheinz Stockhausen și *Concerto pour batterie* de Darius Milhaud.

²²⁴ Apud Christoph Caskel în *Notation für Schlagzeug*, Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, pag. 115, op. cit.

Dacă se poate vorbi deci despre o prioritate a ritmului, aceasta nu poate fi decât pe plan evolutiv („la început a fost ritmul”)³; melodia deține însă primordialitatea pe plan expresiv.

Pe de altă parte, melodia conține organic în trupul său ritmul, iar în mod virtual chiar și propria-i armonie.

Istoriceste, pe o mare perioadă de timp, muzica n-a fost decât melodie (creația monodică), și numai tirziu a survenit înveșmîntarea ei armonică — prin acorduri și suprapuneri de alte melodii — ori a fost pusă în strălucire de către haina orchestrală.

Antichitatea elină cunoștea — spre exemplu — *melopeea*⁴, arta declamației cantabile a versurilor poetice, care, prin reunirea cu *ritmopeea*⁵, compoziție ritmică provenind din dans, a generat melodia — formă înaltă a expresiei artistice muzicale.

Muzicile vechi de sursă siriană, ebraică, indiană, chineză, egipteană erau, de asemenea, recunoscute prin melodicitatea lor, ce impresionează pînă și astăzi — în măsura în care ne-au parvenit — ca forță de expresie și comunicare, în pofida mijloacelor simple folosite.

Poporul român — ca de altfel și alte popoare — și-a exprimat totdeauna prin melodii de o rară frumusețe simțămintele, năzuințele și aspirațiile sale.

Arta muzicală cultă a atins, de asemenea, culmi nebănuite datorită faptului că geniul creator al omului a cultivat cu pasiune melodia. Marii maeștrii ai compoziției, din toate timpurile, au conceput melodia drept mijlocul de expresie cel mai puternic, manifestarea supremă a frumuseții și forței de convingere ale artei sunetelor. În fapt, în toate epocile, compozitorul de geniu a gîndit înainte de orice la realizarea cu măiestrie a melodiei și melodicității operelor sale.

Cîtă sensibilitate, interiorizare și forță comunicativă sălășluiesc, de exemplu, în *Sonata a 2-a pentru pian și vioară* de George Enescu — model sublim de măiestrie melodică:

George Enescu — SONATA A 2-A PENTRU
PIAN ȘI VIOARĂ, OP. 6 (p. II)



³ „Im Anfang war der Rhythmus” (Hans von Bülow — dirijor și pianist german, 1830—1894).

⁴ În limba greacă, *melopía* (μελοπία) = cînt liric; melopee.

⁵ În limba greacă, *ritmopía* (ρυθμοπία) = ritmopee; compoziție muzicală pentru dans.



De fapt, pentru George Enescu melodia constituie „principiul suprem de lucru, ea este un act compozițional de prim ordin; muzica sa cîntă în sensul cel mai propriu al cuvîntului”⁶.

Atunci cînd s-a renunțat, pur și simplu, la melodie ca principiu de creație, s-a ajuns inevitabil la lucrări formale, inexpressive, lipsite de conținut și de sens estetic, ce n-au rezistat probelor de perenitate alături de marile valori culturale ale omenirii.

Toate celelalte elemente ale expresiei artistice muzicale — ritmul, armonia, polifonia, orchestrația, formele și altele asemenea — au o existență depinzînd în primul rînd de melodie, chiar și atunci cînd ea este ascunsă auditoriului obișnuit, sau este prezentată cu exces de rafinament, mergînd pînă la abstractizare, ca în unele creații din zilele noastre.

O primă concluzie se impune deci: cînd vorbim de muzică, trebuie să gîndim înainte de orice la melodie.

Rățiunea acestei primordialități — o rațiune desigur de ordin estetic — decurge din însuși rolul pe care-l are melodia în alcătuirea imaginii artistice muzicale: ea constituie „punctul de plecare pentru deslușirea mesajului artistic muzical al creatorului, centrul spre care converg toate trăsăturile complexe ale imaginii muzicale”⁷.

Ce este melodia, care sînt și în ce constau elementele ei de structură?

Există un concept întreg — teoretic, filosofic, estetic și chiar istoric — dedicat melodiei. În decursul veacurilor, mari personalități ale

⁶ Niculescu, Ștefan. *Național și universal în creația lui George Enescu*. Comunicare la sesiunea științifică a Conservatorului din București, 1967.

⁷ Din tezele cursului de compoziție de la Conservatorul „Ciprian Porumbescu”, București.

culturii universale s-au pronunțat cu privire la sensurile adânci ale melodiei, la virtuțile și capacitatea ei de a comunica imagini, sentimente, idei, gânduri.

În domeniul teoriei muzicii — disciplină condusă și stăpinită în primul rând de criterii morfologice —, sintem însă nevoiți a recurge la o definire strict tehnologică a melodiei, care să ducă la înțelegerea și cunoașterea elementelor ei de structură și să permită analiza și aplicarea lor pe o arie cât mai mare a formelor de manifestare.

Urmind acest criteriu, vom spune că *melodia constituie ideea sau gândirea muzicală exprimată la o singură voce, prin organizarea artistică a sunetelor pe plan intonațional și ritmic.*

Cu alte cuvinte, melodia constă dintr-o succesiune de sunete de diferite înălțimi (latura corporal-sonoră) și de diferite durate (latura ritmico-cinetică):

D. Șostakoviici — CONCERT PENTRU VIOARĂ
ȘI ORCHESTRĂ Nr. 1 OP. 99 (p. I)



Elementele morfologice care compun melodia trebuie urmărite, așadar, pe două planuri (direcții):

- intonațional (învelișul sonor);
- ritmic (legile cinetice).

Alcătuirea ei după anumite precepte dictate de conținutul operei de artă, de cerințele esteticii, ale frumosului și ale expresiei artistice ne determină însă a nu considera drept melodie orice succesiune întâmplătoare de sunete, chiar dacă o asemenea succesiune ar răspunde tehnic celor două criterii de organizare mai sus amintite (înălțime sonoră + ritm).

Care să fie rolul intensității și timbrului în definirea melodiei?

Desigur, nu putem face abstracție, în considerațiile teoretice, de celelalte două importante dimensiuni ale muzicii, adică de implicațiile intensității și timbrului sonor asupra melodiei; ele nu constituie însă pentru melodie elemente de ordin morfologic (structural), ci privesc latura sa expresivă. Prin natura și rolul lor, intensitatea și timbrul conferă melodiei posibilități de expresie noi, de natură extrinsecă, ce vin să se adauge și să sporească sensibil pe cele de ordin intrinsec — intonațional și ritmic.

Integrarea melodiei într-o ambianță dinamică adecvată mesajului pe care-l comunică și desfășurarea ei pe o *timbrică* sugestivă, plastică — la voci sau la instrumente — sporește cu mult puterea de expresie și de convingere.

Procedind — pentru rațiuni de ordin științific — la analiza și descompunerea melodiei în elementele din care este alcătuită, — afirmăm totodată condiția indispensabilă, pe plan estetic, a melodiei: *ea trebuie percepută ca un tot, ca o unitate încheiată; sentimentul melodiei nu trebuie deci să fie alterat sau modificat prin supraevaluarea părților componente.*

„Melodia dă unitate părților; durata sunetelor, intervalele, ritmurile, armoniile interioare se subordonează acestui sentiment de totalitate, și nu se percep individual... Ea formează un tot indivizibil, care trebuie receptat ca atare“⁸.

2. Melodia și marile stiluri componistice

Melodia, primul și cel mai puternic element de expresie al muzicii — cum a fost considerată totdeauna — a parcurs forme structurale extrem de variate; pornind de la cele primare, izvorite cîndva din străfundurile culturii umane — în depărtări ce abia ni le putem imagina — trecînd apoi prin mari epoci stilistice revelatoare, și ajungînd pînă la formele elaborate uneori cu exces de rafinament din componistica zilelor noastre.

Din această impresionantă dezvoltare în timp a muzicii vrem să reținem, în cele ce urmează, pentru orientare, cadrul *stilistic general* — marile etape stilistice pe care le-a parcurs arta sunetelor în era noastră pînă la formele contemporane de manifestare. Desigur, fiecare dintre aceste stiluri componistice s-a reflectat, în primul rând, în formele structurale melodice care vor fi studiate pe parcursul lucrării. Mai înainte însă, vom preciza ce se înțelege prin noțiunea de stil.

În sens larg, prin *stil* înțelegem amprenta pe care marile epoci de cultură — sau personalități de mare forță creatoare, sintetizînd mijloace de lucru specifice — o impun unei opere de artă, și chiar unor arte întregi, înglobîndu-le în sfera valorilor utilizînd modalități de exprimare similare ori înrudite.

Stilurile constituie deci „mari momente de sinteză“, adevărate „puncte cardinale“⁹ în dezvoltarea unei arte, a procedurilor și mijloacelor sale de exprimare.

Există, așadar, *stiluri muzicale de largă configurație*, măsurate în secole întregi de artă, și *stiluri personale* elaborate de un compozitor sau altul prin lucrări impunătoare, care au calitatea — pe de o parte — de a sintetiza mijloacele existente — iar pe de alta — de a deschide noi drumuri.

Între marile epoci stilistice nu există desigur granițe precise, definite, intrucît un stil componistic nou apare, de regulă, pe trupul celui premergător, cu care conviețuiește ca *substil* (stil secundar) o vreme,

⁸ Hurtado, Leopoldo, *Introducción a la estética de la música*, pag. 82, op. cit.

⁹ Toduță, Sigismund, *Formele muzicale ale Barocului în operele lui Joh. Seb. Bach*, vol. I, București, Editura muzicală, 1968, pag. 11.

mai mult sau mai puțin îndelungată, până ce noul stil se impune pe prim plan, prin generalizarea caracteristicilor sale de structură.

Există, de asemenea, perioade întregi — cum este aceea a secolului nostru — în care conviețuiesc mai multe stiluri fără ca vreunul sau altul să predominare.

Cît privește *stilul personal* al unui compozitor, remarcăm și aici situații în care unitatea stilistică a creatorului se păstrează în întreaga sa operă — cum este cazul lui Johann Sebastian Bach și Wolfgang Amadeus Mozart — pe cînd la alții întâlnim stiluri diferite — spre exemplu la Ludwig van Beethoven, care aparține cu majoritatea lucrărilor sale stilului muzical clasic, dar cu cele din ultima perioadă a vieții se plasează în stilul romantic.

În *creația populară*, stilurile muzicale sînt, firește, extrem de variate, fiind diversificate pe națiuni, grupuri etnice, regiuni și chiar dialecte locale (stil dialectal), așa cum le tratează etnomuzicologia.

Precizăm că marile stiluri componistice păstrează în genere denumirile utilizate în evoluția stilisticii generale a culturii universale (literatură, arte plastice, arhitectură), deoarece comportă trăsături structurale, evoluții, motivări și rezolvări comune, înrudite¹⁰.

Pentru orientare, prezentăm, în paginile următoare (195 și 196), „diagrama marilor stiluri componistice muzicale ale erei noastre”.

După formularea și definirea melodiei ca mijloc primordial de expresie al artei muzicale, expunerea se va ocupa, în continuare, de elementele ei morfologice (de structură), *intonaționale* și *ritmice*.

În tratarea *elementelor morfologice intonaționale* ordinea expunerilor va cuprinde:

- teoria intervalelor
- teoria modurilor
- teoria tonalității
- teoria atonalismului și a celorlalte sisteme intonaționale utilizate în creația contemporană.

În tratarea *elementelor morfologice de natură ritmică*, vor fi expuse în primul rînd principiile care alcătuiesc *ritmica muzicală* — arta desfășurării în timp a sunetelor — și apoi cele privitoare la *metrică*, adică sistemele de încadrare în măsuri a ritmurilor muzicale.

Studiul va continua cu tratarea elementelor extrinsece, expresive, pe care le reprezintă *dinamica* și *timbrul muzical*, ceea ce corespunde criteriilor (direcțiilor) fundamentale propuse inițial: înălțime, durată, intensitate, timbru.

¹⁰ Problema stilisticii generale muzicale este mult discutată în lumea specialiștilor, unii contestînd chiar posibilitatea de a se face, după acest criteriu, clasificări și periodizări ale operelor de artă. Or, arta muzicală nu s-a dezvoltat, în decursul istoriei sale, în afara, ci în cadrul marilor etape de evoluție ale culturii universale, avînd aceleași cauze sociale și impulsuri estetice ca și artele surori (literatură, artele plastice, arhitectură).

De altfel, pentru tratarea fenomenului muzical în evoluție, nu putem avea o *orientare științifică* dacă nu ne-am baza pe tratarea stilistică a formelor sale de manifestare, căci muzica n-a mers nicîi un moment pe un drum singular.

Comunitatea de mijloace și chiar de idei (concepte) pe care și bazează structurile, fixează muzica în contextul stilistic general al celorlalte arte.

Diagrama
marilor stiluri componistice muzicale ale erei noastre¹¹

Denumirea stilului	Romantic	Galic	Renaștere	Baroc
Perioada (în ani)	400 — 1250	1150 — 1500	1350 — 1600	1550 — 1750
Mijloace și forme caracteristice	— monodia (cantus planus) — eterofonia (rudi-mente) — polifonia (forme incipiente: organum, symmel, lausbourdon) — omofonie (tim-purie)	— Ars antiqua cu forme polifonice autentice: — discantus, — conductus, — motetus — muzica mensurală	— Ars nova cu polifonia vocală foarte dezvoltată — contrapunctul flamand — motetul — coralul — madrigalul — chansonul — liedul — muzica instrumentală (timpurie)	— monodia acompaniată cu „basul ei general” (ari, cantate, opere, pasiuni, oratorii) — cromaticul (incipient) — opera — forme instrumentale variate (sonate, ricercari, suite, concerti grossi)
Reprezentanți de seamă	— Ambrozie din Milan, — Grigore cel Mare, — Alcuin, Hucbald, — Guilo d'Arezzo, — trubaduri, truveri, minnesingeri	— Leoninus Magister — Perotinus Magnus — Franco von Köln	— Machaut, Binchois, Landino, — Dufay, Ockeghem, Obrecht, — Josquin Desprez, Dunsable, — Luther, Senfl, Lasso, — Giovanni Pierluigi da Palestrina	— Peri, Caccini, Monteverdi, — Willaert, Gabrieli, Scarlatti, — Corelli, Vivaldi, Couperin, — Frescobaldi, Froberger, — Haendel, Rameau, — Johann Sebastian Bach

¹¹ Bibliografie de bază: *Meyers Handbuch über die Musik*, Bibliographisches Institut, Mannheim, Allgemeine Verlag, 1966, pag. 179.

Dezvoltarea stilului	Rococo (clasic timpuriu)	Clasic	Romantic	Modern (ametea de sfârșit)
Perioada	1750 — 1790	1770 — 1830	1830 — 1900	1880 — până în prezent
Mijloace și forme caracteristice	— omofonia (stil armonic) — forma sonată (constituire) — dinamica în stilul orchestrei de la Mannheim — singurii — opera	— omofonia; dezvoltări pe bază tematică — avântul muzicii instrumentale — simfonice și de cameră (cvartetul de coarde sonatele, duo-uri, trio-uri) — simfonia clasică	— omofonia complexă (dezvoltarea cromatizării) — stilul simfonie național — prețul simfonie — virtuozitatea în literatura pianistică — muzica de cameră în variate forme — lieder — operă — crama muzicală	— impresionismul — expresionismul (organizarea serială a materialului) — neo-romantismul (tonalitatea în concept largi) — muzica aleatoare — muzica concretă — muzica electronică
Reprezentanți de seamă	— Frits Bach Gluck Dittersdorf Stanitz Georg Philipp Telmann	— Haydn Mozart Beethoven (prima școală vieneză)	— Schubert, Schumann, Chopin, Liszt, Berlioz, Ciaikovski, Rimski-Korsakov, Franck, Smetana, Dvořák, Bruckner, Brahms (neo-clasic) Wolff, Weber, Bellini, Donizetti, Rossini, Glinka, Verdi, Puccini, Bizet, Guonod, Musorgski Richard Wagner	— Debussy, Ravel, Schönberg, Webern, Berg (a doua școală vieneză) Scriabin, Stravinski, Bartók, Hindemith, Daliapicola, Prokofiev, Sostakovič, Kreneck, Fortner, Messiaen, Stockhausen, Boulez, Pousseur, Xenakis, Nono, Ligeti, Penderecki, Lutoslavski Ives, Cage, Kagel etc. George Enescu, Mihail Jora, Paul Constantinescu și toată școala românească actuală de compoziție.

TEORIA INTERVALELOR MUZICALE

„Intervalul este atomul muzicii”

LEONARD BERNSTEIN

Tratarea și cunoașterea sistematică a melodiei, pe plan intonațional, începe, cum este firesc, prin studiul intervalelor muzicale, ca elemente de structură prezente în orice sistem melodic.

O primă organizare și sistematizare privind intervalele ne-a parvenit de la elini, care dețineau o teorie destul de avansată pentru timpul lor.

Astfel, prin Aristide Quintilian — muzicograf, grec trăind în sec. I—II e.n. — ni s-a transmis o clasificare a intervalelor demnă de admirația noastră, a celor de azi:

„Pe de altă parte — intervalele — unele sînt minore, altele majore, și încă, unele consonante, altele disonante; apoi unele enarmonice, altele cromatice; altele diatonice; de asemenea, unele raționale, și altele iraționale”¹².

Cei vechi atribuiau pînă și un anumit etos fiecărui interval muzical, iar medievalii, prin considerațiuni teoretico-estetice care abundă în mulțimea lor de tratate, deschid capitole speciale teoriei intervalelor (intervalica).

În condițiile dezvoltării artei muzicale contemporane, studiul intervalelor se efectuează sub două aspecte:

- teoria clasică (tradițională) a intervalelor;
- principii noi, decurgînd din creația contemporană.

¹² Aristide Quintilian, *De musica* — lucrare ajunsă pînă la noi prin traducerea latină a lui Marcus Meibomius — filolog și muzician german (1626—1711): „Rursus horum alia sunt minora; alia, maiora, atque alia consona; alia dissona; deinde alia, enarmonia; alia, chromatica, alia diatonica; item alia, rationalia; alia, irrationalia” (Lib. I, p. 13).

I. Teoria clasică (tradițională) a intervalelor muzicale

Criterii de sistematizare și tratare

Intervalul¹³ a fost definit, într-un capitol anterior¹⁴, pe plan acustic, drept relație sau raport de intonație între două sunete de frecvențe diferite.

Pentru o mai mare apropiere a noțiunii de sensul ei muzical, vom spune că intervalul este raportul de intonație (înălțime) dintre două trepte ale unui sistem muzical melodic sau armonic.

Conceput în muzică drept acuplare diacronică sau sincronică a două sunete de înălțime diferită, intervalul constituie elementul de construcție primar (fundamental) de la care pornește orice alcătuire melodică sau armonică. El este deci protocolula generatoare a oricărei forme de limbaj sonor, precum cuvântul în vorbire și gestul în pantonimă.

În sistematica (teoria) intervalelor se disting două criterii principale de ordonare și tratare :

- un criteriu general acustico-muzical de ordin cantitativ
- un criteriu special, de ordin calitativ, pur muzical.

Urmind primul criteriu, avem în vedere ordonarea și tratarea intervalelor ca elemente (unități) de dimensionare a spațiului sonor, deci ca mărimi și determinări cantitative ale acestui spațiu, spre a fi utilizate atât în știință, cât și în arta sunetelor.

Plecând de la cel de-al doilea criteriu, luăm în considerare funcțiile și rolul atribuit intervalelor în construcția melodiei și armoniei, ordonându-le și tratându-le deci după calitatea pe care le-o atribuie muzica în operele sale de artă.

Drept urmare, în tratarea intervalelor după primul criteriu determinante sînt datele și termenii științifici acustico-matematici ; iar în cea după criteriul secund, hotărîtoare sînt elementele și factorii de ordin strict muzical.

A. CATEGORIILE DE INTERVALLE DUPĂ CRITERII GENERALE ACUSTICO-MUZICALE

„Cu auzul deosebim mărimea intervalelor, iar cu gîndirea măsurăm efectul lor”.

ARISTOXENE DIN TARENT

Sistematizarea și orînduirea intervalelor muzicale din punct de vedere dimensional (cantitativ) se obține, pe de o parte, raportîndu-le la octavă, intervalul principal de măsurare a spațiului sonor, iar pe de alta, prin determinarea propriului lor conținut în tonuri și semitonuri.

O asemenea sistematizare are drept scop să pună într-o ordine științifică și de lucru multitudinea de intervale folosite în acustică și

¹³ În limba latină *intervallum* — spațiul dintre două repere.

¹⁴ A se vedea pag. 105.

muzică ; de aceea ea nu se referă în mod necesar la structuri ale limbajului muzical melodic sau armonic.

Pornind de la criteriul dimensional (cantitativ), în clasificarea intervalelor se studiază următoarele aspecte :

- intervale simple și compuse ;
- mărimea intervalelor după conținutul în trepte ;
- mărimea intervalelor după conținutul în tonuri și semitonuri ;
- intervale complementare, provenite prin răsturnare.

1. Intervale simple și compuse

Toate intervalele care se formează în spațiul unei octave se numesc intervale simple, iar cele ce depășesc cadrul octavei sînt considerate intervale compuse.

Categoria intervalelor simple cuprinde, așadar, întreaga serie de intervale începînd cu prima și terminînd cu octava (1—8), iar cele compuse, seria de intervale începînd cu nona și terminînd cu cvintadecima (9—15) :



În cadrul categoriilor respective, atât intervalele simple, cât și cele compuse se deosebesc după mărimea (conținutul) în trepte și după mărimea (conținutul) în tonuri și semitonuri.

2. Mărimea intervalelor după conținutul lor în trepte (mărime cantitativă de ordinul 1 — generală)

a) Intervale simple

În partea introductivă, a fost tratată mărimea intervalelor simple, stabilindu-se că, după numărul treptelor ce conțin, poartă următoarele denumiri : primă¹⁵, secundă, terță, cvartă, cvintă, sextă, septimă și octavă¹⁶.



¹⁵ Prima nu reprezintă un interval propriu-zis decât în aspectul său mărit și dublu-mărit.

¹⁶ A se vedea „Intervale simple și denumirea lor”, pag. 107.

b) Intervale compuse

Cunoscând că un interval compus se obține dintr-un interval simplu adăugat la cel de octavă, intervalele compuse, — după numărul treptelor componente — poartă următoarele denumiri :

- nona = secundă peste octavă
- decima = terță peste octavă
- undecima = cvarta peste octavă
- duodecima = cvinta peste octavă
- tridecima = sexta peste octavă
- cvartadecima = septima peste octavă
- cvintadecima = octava peste octavă (dubla octavă) ¹⁷



3. Mărimea intervalelor după conținutul lor în tonuri și semitonuri (mărime cantitativă de ordinul 2 — selectivă)

a) Intervalele simple, după conținutul lor în tonuri și semitonuri, pot fi : perfecte, mari, mici, mărite, micșorate, dublu-mărite și dublu-micșorate.

Din categoria intervalelor perfecte fac parte : prima, octava, cvinta și cvarta.

Ele sunt considerate perfecte, întrucât au un singur aspect de bază — cel perfect — de la care se obțin apoi direct celelalte mărimi intervalice :



¹⁷ Intervalele ce depășesc două octave se consideră intervale redublate — adică dublate încă o dată —, spre exemplu : sextadecima = secundă peste două octave ; septendecima = terță peste două octave ; octodecima = cvarta peste două octave etc.



Din categoria intervalelor mari și mici fac parte : secunda, terță, sexta și septima.

Ele se prezintă în dublu aspect la bază — mari și mici —, de la care se ajunge apoi la intervale mărite și micșorate pe scara mărimilor intervalice :



Toate intervalele — atât cele perfecte, cât și cele mari și mici — pot deveni mărite, micșorate, dublu-mărite și dublu-micșorate, lărgindu-se sau micșorându-se prin alterațiile corespunzătoare. De la această regulă fac excepție : prima, care nu poate fi micșorată și dublu-micșorată, și secunda, care nu poate fi dublu-micșorată ¹⁸.

Urmind criteriul de mai sus, diferența dintre un interval de o mărime și altul imediat vecin este de un semiton :



Pentru redarea convențională (prin simboluri) a celor două mărimi ale intervalelor (conținutul în trepte și conținutul în tonuri și semitonuri) se utilizează cifre și litere, precum și semnele plus (+) și minus (-), astfel :

— conținutul în trepte : prima = 1, secunda = 2, terță = 3, cvarta = 4, cvinta = 5, sexta = 6, septima = 7, octava = 8 ;

— conținutul în tonuri și semitonuri : intervalul perfect = p, intervalul mare = M, intervalul mic = m, intervalul mărit = +, intervalul micșorat = -, intervalul dublu-mărit = ++, intervalul dublu-micșorat = --.

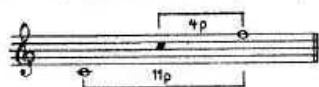
Cind vrem să exprimăm pe această cale un interval oarecare, reunim cele două simboluri, ca în exemplele următoare :



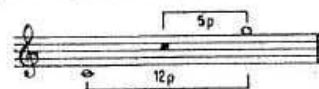
b) Intervalele compuse, din punct de vedere al conținutului în tonuri și semitonuri, se exprimă prin aceiași termeni ca și intervalele simple corespunzătoare.

¹⁸ A se vedea în continuare, tabelul tuturor intervalelor simple, pag. 206.

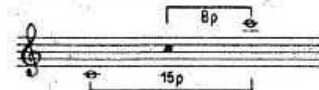
În acest sens, sînt considerate *intervale perfecte* :
— *undecima* (cvarta peste octavă)



— *duodecima* (cvinta peste octavă)



— *cvintadecima* (dubla octavă)



Sînt considerate *intervale mari și mici* :
— *nona* (secunda peste octavă)



— *decima* (terța peste octavă)



— *terțiadecima* (sexta peste octavă)



— *cvartadecima* (septima peste octavă)



Toate intervalele compuse pot fi, de asemenea, mărite, micșorate, dublu-mărite și dublu-micșorate, ca și intervalele simple din care derivă.

4. Intervale complementare (provenite din răsturnări)

Procedeul răsturnării unui interval constă din mutarea sunetului de la bază la octava superioară, sau a sunetului de la vîrf la octava inferioară.

În ambele cazuri se obține intervertirea poziției inițiale a celor două sunete componente ale intervalului, vîrf devenind bază, iar baza devenind vîrf :



Intervalul obținut prin răsturnare poartă numele de *interval complementar*, întrucît, adăugîndu-se celui inițial, întregeste (completează) cu acesta cadrul octavei :



Reguli în răsturnarea intervalelor simple

Prin răsturnare, intervalele simple își modifică atât mărimea (conținutul) în trepte, cit și conținutul în tonuri și semitonuri.

a) *Modificările intervenite privind conținutul în trepte*

prima devine *octavă* (1→8)



secunda devine *septimă* (2→7)



terța devine *sextă* (3→6)



cvarta devine *cvintă* (4→5)



cvinta devine *cvartă* (5→4)



sexta devine *terță* (6→3)



septima devine secundă (7→2)

octava devine primă (8→1)

Observație: Ciclul răsturnărilor intervalurilor simple se încheie cu același termen cu care a început, însă într-o formulă matematică inversată (1→8 și 8→1). Totalul matematic reprezentând cele două intervale ne dă în toate cazurile cifra 9, întrucât, prin răsturnare, unul din sunete se repetă. De exemplu, răsturnarea terței:



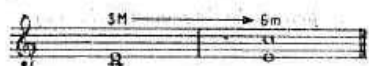
b) Modificările intervenite privind conținutul în tonuri și semitonuri

Cu excepția intervalurilor perfecte, care rămân la fel, toate celelalte intervale simple, prin răsturnare, își schimbă conținutul de tonuri și semitonuri în categorii opuse, astfel:

intervalul perfect rămâne perfect



" mare devine mic



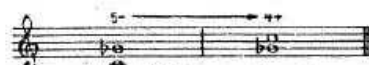
" mic devine mare



intervalul mărit devine micșorat¹⁹

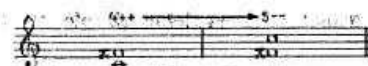


" micșorat devine mărit

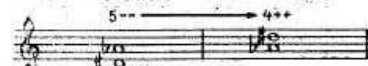


¹⁹ Intervalele de cvartă mărită (4+) și cvintă micșorată (5-) sînt denumite, ambele, și triton (conțin trei tonuri). Din punct de vedere acustic tritonul nu are răsturnare decît în aspect grafic; în muzică însă cele două intervale disonante urmează rezolvări funcționale distincte.

intervalul dublu-mărit devine dublu-micșorat



" dublu-micșorat devine dublu-mărit



Reguli în răsturnarea intervalurilor compuse

a) Prin răsturnare, intervalele compuse își modifică mărimea (conținutul) în trepte, ca și intervalele simple din care derivă fiecare:

nona (secunda peste octavă) devine septimă



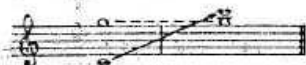
decima (terța peste octavă) devine sextă



undecima (cvarta peste octavă) devine cvintă



duodecima (cvinta peste octavă) devine cvartă



b) În ceea ce privește conținutul (mărimea) în tonuri și semitonuri, intervalele compuse, prin răsturnare, se modifică după aceleași principii ca și în cazul răsturnării intervalurilor simple corespunzătoare:

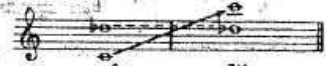
intervalul perfect rămâne perfect



" mare devine mic

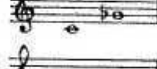
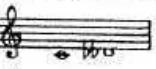
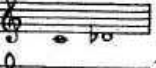
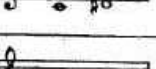
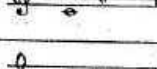
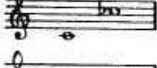
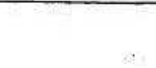


" mic devine mare



ș.a.m.d.

Tabelul intervalelor simple cu conținutul lor în tonuri și semitonuri

Denumirea intervalului	Conținutul în tonuri și semitonuri	Denumirea intervalului	Conținutul în tonuri și semitonuri
PRIMA	perfectă 0 	CVINTA	micșorată 3 t 
	mărită 1/2 t 		perfectă 3 1/2 t 
SECUNDA	micșorată 0 	SEXTA	micșorată 3 1/2 t 
	mică 1/2 t 		mică 4 t 
	mare 1 t 		mare 4 1/2 t 
	mărită 1 1/2 t 		mărită 5 t 
TERȚIA	micșorată 1 t 	SEPTIMA	micșorată 4 1/2 t 
	mică 1 1/2 t 		mică 5 t 
	mare 2 t 		mare 5 1/2 t 
	mărită 2 1/2 t 		mărită 6 t 
CVARTA	micșorată 2 t 	OCTAVA	micșorată 5 1/2 t 
	perfectă 2 1/2 t 		perfectă 6 t 
	mărită 3 t 		mărită 6 1/2 t 

B. CATEGORIILE DE INTERVALLE DUPĂ CRITERII STRICT MUZICALE

Sistematizarea (ordonarea) intervalurilor muzicale după principii de ordin strict muzical are în vedere funcția și rolul ce li se conferă în alcătuirea sistemelor intonaționale melodice și armonice, deci calitatea artistică pe care acestea o dobândesc în muzică.

Pornind de la un asemenea criteriu în clasificarea intervalurilor, se studiază următoarele aspecte :

- intervale melodice și armonice
- intervale enarmonice
- intervale consonante și disonante
- intervale diatonice și cromatice
- intervale cu funcții speciale în teoria și practica compozițională.

În acest cadru se studiază, de asemenea, microintervalele muzicale (microtonurile), o nouă categorie de intervale devenite actuale prin creația secolului XX.

1. Intervale melodice și armonice

„Orice interval muzical deține atât capacități melodice cât și armonice”.

PAUL HINDEMITH

a) Intervale melodice

Un interval se consideră *melodic* în cazul că cele două sunete componente sînt emise și se aud succesiv sau *diacronic* (referință pe plan orizontal) :



În ceea ce privește sensul (direcția) în care se mișcă cel de-al doilea sunet, intervalele melodice pot fi *ascendente* și *descendente* :



În melodie, orice sunet component — cu excepția celui cu care se începe și se sfîrșește — constituie un punct dublu de referință intervalică : pentru sunetul precedent și pentru cel ce urmează, drept care,



Funcții și cadențe în ebul 3 (frigic)

Scara modului :



Tonica (finala) : Fa

Cadențe : în mișcările stihirică și irmologică pe sunetele la, re și fa.



Funcții și cadențe în ehul 4 (mixolidic)

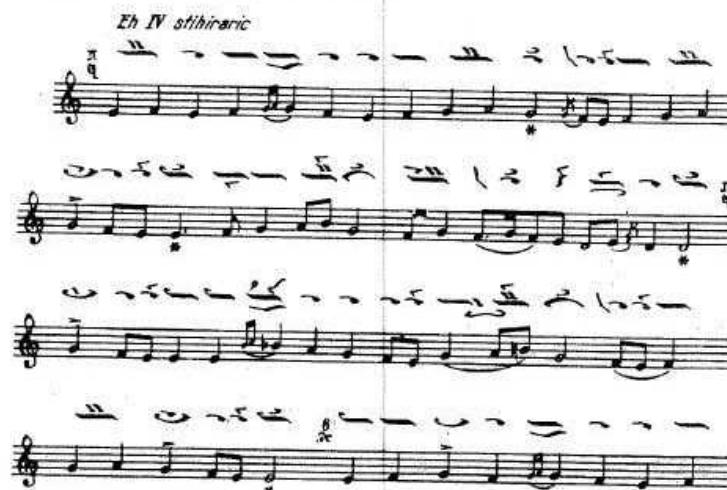
Modul utilizează *trei scări*.

a) Două scări pentru mișcările stihirică și irmologică



Tonica (finala) : Mi

Cadențe pe sunetele sol, re și mi





b) Scara pentru mișcarea papadică (întrebuințată mai rar)



Tonica (finala) : Sol

Cadențe pe sunetele mi, re și sol

Funcții și cadențe în ehul 5 (hypodoric)

Scara modului

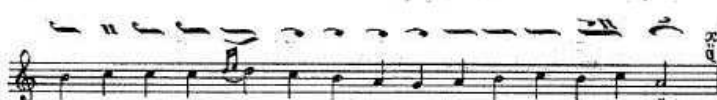


Tonica (finala) : — pentru mișcarea stihirică pe sunetul Re
— pentru mișcarea irmologică pe sunetul La

Cadențe : — în mișcarea stihirică, pe sunetele la și re
— în mișcarea irmologică, pe sunetele do și la



Eh V irmologic



Funcții și cadențe în ehul 6 (hypolidic)

Scara modului



Tonica (finala) : Re

Cadențe : în mișcările stihirică și irmologică, pe sunetele la, sol și re



Funcții și cadențe în ehul 7 (hipofrigic)

Modul utilizează două scări :

a) Scara enarmonică „agem“



Tonica (finala) : Fa

Cadențe : în mișcările stihirarică și irmologică pe sunetele : re, sol și fa



b) Scara diatonică „varis“



Tonica (finala) : Si (în grav)

Cadențe pe sunetele re, sol și si



Funcții și cadențe în eul 8 (hipomixolidic)

Modul utilizează două scări

a) Scara principală cu tonica și finala pe sunetul Do

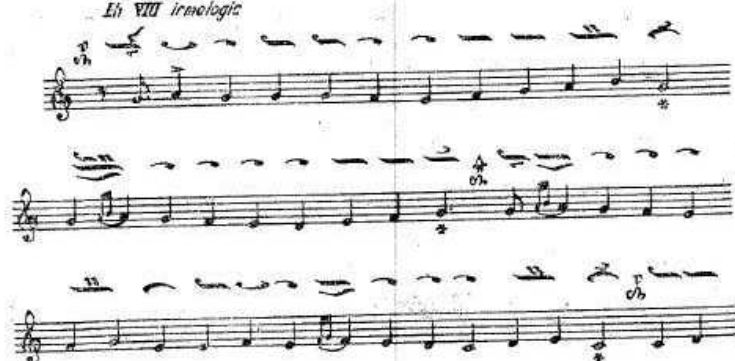


Cadențe: în mișcările stihirică și irmologică pe sunetele: mi, sol și do

Eh VIII stihirică



Eh VIII irmologică



b) Scara secundară cu tonica și finala pe sunetul Fa



7. Procedee componistice (de travaliu) în muzica bizantină

Arta muzicală bizantină este o artă profesională fiind concepută de marii săi creatori și interpreți din diferite epoci și transmisă apoi posterității.

În decursul evoluției sale, ea și-a fixat și dezvoltat modalități componistice proprii, sau a folosit mijloace ale muzicii universale monodice aplicate însă la specificul bizantin.

Din noianul atitor modalități, vom selecta, în continuare, pe cele mai importante și mai semnificative pentru această artă, cum sînt:

- modulația
- construcția melodică după principiul „roții”
- repetarea figurilor melodice
- procedeul variațional
- improvizația
- centonizarea
- isonul

a. Modulația în muzica bizantină

Intuită *ab antiquo* ca frumusețe și inventivitate modulația se utilizează cu o elevată forță expresivă și în muzica bizantină, fiind pusă în valoare de către maeștrii cîntului bizantin, în scopul de a colora cît mai variat cursul melodic și de a evita astfel monotonia. Ei au știut să

tragă, de timpuriu, foloase maxime din procedeul modulației, prin care se obținea în melodie „o mare varietate ce satisfăcea cerințele estetice ale bizantinilor”²⁵¹.

Există, desigur, cântări ce se desfășoară pe o linie melodică unimodală, de obicei de mici dimensiuni, în care nu se oferă suficient spațiu pentru desfășurarea unui plan modulatoriu, cum sînt cântările *irmologice*. Spre deosebire de acestea însă, cântările *stihirarice* și, mai ales, cele *papadice*, permit largi și atractive digresiuni modulante, în care-și găsesc exprimarea deplină fantezia, forța improvizatorie și inventivitatea psaltilor și imnozilor bizantini, înclinați — după cum se știe — să conducă linia melodică prin sinuoase și variate forme structurale.

Apar astfel modulații pe diferite suprafețe modale în care sînt deopotrivă angajate schimbările interioare de tipul „roții” („trohos”) — descrise într-un paragraf ulterior — trecerile în *moduri diferite ca gen* (diatonic, cromatic și enarmonic) sau în *modurile lor complementare* („muștar”, „nisabur” și „hisar”), concepute parcă anume pentru îmbogățirea melodiei bizantine cu intonații specifice în stilul artelor sonore orientale.

Principiul general de natură morfologică privind modulația în muzica bizantină, constă în aceea că se pot schimba cu ușurință caracteristicile unei formațiuni modale cu cele ale altei formațiuni modale.

În textul bizantin scris, acest lucru se obține prin simpla aducere în punctul modulat a unui semn grafic numit *ftora*²⁵² care indică trecerea în noul mod, mutația melodiei pe alt plan modal.

Vom da numai cîteva exemple de modulație care să reflecte principiul mai sus-enunțat²⁵³:

a) Modulația din ehul 1 în ehul 6



²⁵¹ Uspenski, D. N. *Drevnerusskoe pevceskoe iskusstvo*, Moscova, Vsesoiuznoe Izdatel'stvo Sovietskii Kompozitor, 1971, pag. 70.

²⁵² În limba greacă *ftora* (φτορά) = alterare, schimbare.

²⁵³ Lucrarea de față nu-și propune să dezvolte pe larg „modulația” în muzica bizantină, ci doar să enunțe, în mare, cîteva principii de lucru proprii acestei arte.

b) Modulația din ehul 6 în ehul 1



c) Modulația din ehul 3 în ehul 5



În exemplele de mai sus au fost utilizate următoarele ftorale (semne de modulație):

♭ = *di* (sol) din ehul 6

♮ = *di* (sol) din ehul 1

♯ = *re* (re) din ehul 6

♭ = *re* (re) din ehul 1

♮ = *si* (b) din ehul 3

♭ = *la* (la) din ehul 5

Cu privire la revenirea melodiei — în cele din urmă — la modul inițial, precizăm că *părăsirea* (modulația) *definitivă* a modului de bază nu este specifică muzicii bizantine, întrucît orice cîntare este încadrată prin *Octoih* într-o sferă modală precisă, care se păstrează și la care se revine prin cadențele finale aparținînd fiecărui mod.

b. Construcția melodică după mutația de tipul „roții” („trohos”) ²⁵⁶

Efecte originale de construcție modală se obțin în cântarea bizantină printr-un sistem ingenios de alcătuire a melodiei pe baza unor moduri infraoctaviante — fie pentacordii, fie tetracordii ²⁵⁷ — prin revenirea centrelor (tonicilor) acestora pe alte înălțimi decât cea de la care se pornește.

Între centrele (tonicile) respective legătura se face printr-un sunet comun în felul *sinaphé*-ului grecesc antic.

Ca regulă, sunetul de început cu cel de la sfârșitul micromodului (sunetele „estotes”) trebuie să realizeze un interval consonantic (cvință perfectă sau cvartă perfectă):

„Tonul dentiiu să fie în simfonie cu ultimul, sau de o conglăsuire” ²⁵⁸.

Pentru demonstrația teoretică de rigoare, ne vom opri la aplicarea schematică a „roții” de cvartă (tetracordie), pe fondul a două moduri: modul 1 (diatonic) și modul 6 (cromatic).

Transpunerea micromodului de 4 sunete (tetracordiei) pe fondul modului 1

Plecând de la tetracordia diatonică în structura intervalică ton, semiton, ton și transpunând-o după principiul „roții” pe fondul scării ehului 1, modul va căpăta o înfățișare deosebită de aceea a „diapasonului” său (a se observa diferențele):



Transpunerea micromodului de 4 sunete (tetracordiei) pe fondul modului cromatic 6

Plecând de la tetracordia cromatică în structura intervalică semiton, un ton și jumătate, semiton și transpunând-o după principiul roții pe

²⁵⁶ În limba greacă, trohos (τροχός) = roată, cerc (în sensul de repetare; revenire la aceeași formulă modală, învârtindu-se în cercul acelorași intervale).
²⁵⁷ În teoria muzicii bizantine, pentacordia mai este numită și *tetrafonie* — sistem compus din 4 intervale și 5 sunete, iar tetracordia se consideră *trifonie* — sistem compus din 3 intervale și 4 sunete.

²⁵⁸ Pann, Anton. *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești*, op. cit., București, 1945, pag. 89.

fondul scării ehului 6, modul va căpăta înfățișare deosebită de aceea a „diapasonului” său (a se observa diferențele):



În același fel acționează principiul construcției melodice după sistemul „roții” și în cazul modului infraoctavian de cinci sunete (pentacordia) ²⁵⁹.

Ce efecte produce aplicarea și exercitarea principiului „roții” în muzica bizantină?

După cum se poate observa din prezentarea schematică de mai înainte, aceste efecte pot fi, în esență, următoarele:

— dizolvarea cadrului modal octavian, prin anihilarea legilor de construcție ale „diapasonului”;

— pe același fundal modal, deci în același mod, pot acționa mai multe centre („bazuri”), fiecare mod infraoctavian configurându-și un sistem funcțional propriu;

— fără nici o pregătire specială, în melodie se poate trece de la o structură modală la alta — întrucât principiul „roții” se poate folosi și împrumutând structuri din alte moduri —, ceea ce denotă labilitatea și ușurința cu care se fac schimburi intermodale din cele mai variate, așa cum întâlnim adesea în cântul popular românesc sau al altor popoare.

Procedeul de construcție melodică după sistemul „roții” se utilizează oarecum diferit:

— sistemul tetracordic (trifonic), compus din patru sunete și trei intervale, se utilizează în toate modurile;

— sistemul pentacordal (tetrafonic), compus din cinci sunete și patru intervale, se utilizează de obicei în moduri diatonice.

Destul de frecvente sînt cazurile în care melodia lucrează combinat, prin ambele procedee — al „diapasonului” și al „roții” —, în special dacă depășește, în acut sau grav, spațiul diapasonului central.

Trecerea de la construcția prin „diapason” la cea după procedeul „roții” echivalează, în fapt, cu o *modulație în cadrul intern al modului*, care aduce un plus de varietate modală pe firul melodic.

²⁵⁹ Procedeul se aseamănă întrucîtva cu cel utilizat, în creația contemporană, de către Olivier Messiaen, prin ale sale „moduri cu transpoziție limitată”.

A cunoaște exact dacă o melodie bizantină lucrează după sistemul „diapasonului” sau al „roții” înseamnă a-i interpreta corect legile de construcție, și a evita deci eventualele confuzii în exegeza fenomenului artistic respectiv.

c. Repetarea (imitația) — principiu de lucru în cîntarea bizantină

Unul dintre cele mai frecvente procedee de lucru (componistice) îl constituie, în cîntarea bizantină, *repetarea figurilor melodice*, care concordă cu caracterul tradițional și cel oral al acestei arte.

El face parte, de altfel, din estetica proprie artelor orientale, desenele melodice realizînd, prin repetare, o anumită simetrie, ce se regăsește în motivele artelor plastice regionale — ale picturii, ale formelor arhitectonice, ale țesăturilor etc. —, asigurîndu-se astfel melodiei o legătură permanentă între elementele sale componente.

Repetarea, ca principiu de lucru în muzica bizantină, își găsește, în primul rînd, deplina consacrare în reeditarea aceluiași arhetipuri melodice pe texte liturgice diferite, deci are o întrebuințare absolută pe plan muzical, nefiind condiționată de conținutul literar al cîntărilor.

Ca și în cîntul popular, o melodie oarecare poate aici să-și schimbe textul său literar, constituindu-se în *melodie prototip* (model) pentru multe din cîntările de gen similar (tropare, condace etc.).

Mai importantă este însă utilizarea procedurii în însăși factura melodiei, unde poate avea două aspecte:

- repetarea *strictă* a unei figuri melodice;
- repetarea *liberă* a figuri melodice.

Repetarea *strictă* constă din reproducerea exactă (fidelă) a unei figuri melodice enunțate mai înainte, în altă parte a melodiei respective, ori în altă melodie dintr-un ciclu întreg; iar repetarea *liberă* se obține prin reeditarea în forme structurale apropiate (aproximative) a unei figuri melodice oarecare.

Prin procedeul repetării s-a ajuns în muzica europeană la *tehnica imitației*, cu multiplele ei aspecte din armonie și polifonie, dar aici asemenea coordonate n-au putut fi încă atinse, din cauza facturii monodice a melosului bizantin; ca atare procedeul respectiv se întrebuințează numai pe plan orizontal, unde posibilitățile de a-i conferi expresivitate sînt mult mai reduse, existînd permanent pericolul monotoniei.

Se întîlnesc totuși destule situații în monodia bizantină cînd procedeul repetării ia forma precisă a *secvenței (progresiei) melodice*, adică o formă obișnuită în arta componistică profesională.

În concluzie, procedeul repetării — vechi cît muzica însăși, venind din practica artei orale a popoarelor — este adesea invocat în componistica bizantină, bazată pe tipare melodice care se reeditează atît pe plan general, permițînd gruparea cîntărilor în cele opt moduri, cît și pe plan particular, deci în cadrul fiecărei cîntări *.

* Procedeul repetării, variațiunii, improvizației și cantonizării sînt dezvoltate pe larg în lucrarea „Melodica bizantină” de același autor — Ed. Muzicală, București, 1981.

d. Procedeul variațional în cîntarea bizantină

După cum se cunoaște, metodele variaționale de lucru pleacă de la o figură melodică de bază, dîndu-i-se apoi alte și alte înfățișări prin schimbarea direcțiilor liniei (ascendente sau descendente), a ornamentelor, a desenurilor ritmice și chiar a structurilor intonaționale, în care însă se recunosc elementele esențiale din formula de bază (osatura).

În tehnica variației, formula de plecare va constitui deci izvorul (sursa) pentru alte dezvoltări melodice apropiate ca structură, permițînd, pe de o parte, înnoirea progresivă a liniei melodice, iar pe de altă, păstrarea unității stilistice, prin elemente de osatură comune.

„Din acest neastîmpăr veșnic al melodiei de a-și păstra esențialul și de a-și schimba mereu amănuntele — interpretul fiind întotdeauna și un coautor al cîntecului interpretat, în măsură variată, în funcție de gustul și talentul său — s-au născut de fapt și formele diferite ale variațiunii muzicii culte.” *

Textul mai sus citat, deși privește inventivitatea actului de interpretare în cîntul popular, reflectă o realitate similară și în practica de cînt a bizantinilor.

În muzica bizantină, principiul variațional — aparent instinctiv — acționează mai ales în substanța intonațională a melodiei: se pleacă de la formule modale de bază, devenite tradiționale, care se amplifică și se dezvoltă apoi prin noi desene melodice decurgînd din primele.

Ceea ce avantajează — pe drept cuvînt — lucrul prin procedeul variației în cîntarea bizantină este *modulația*, devenită aici complementul de seamă al acestui procedeu, întrucît trecerile în cîmpuri modale diferite se realizează cu cea mai mare ușurință, fără a necesita pregătiri și rezolvări speciale.

Variațiile pe bază ritmică însă — cu infinitele lor resurse creatoare — se întîlnesc rar, ritmul fiind tratat, în conceptul muzical bizantin, ca element subordonat în totalitate principiului melodic de compoziție; de aceea, toată puterea de comunicare a muzicii bizantine trebuie căutată — după cum s-a mai spus — în frumusețea și expresia melodiei.

Este drept că monodia bizantină — lipsită de aportul distinct al ritmului și al armoniei — oferă posibilități relativ reduse de utilizare a procedurii variațional în cîmpul său special, bîzîndu-se mai mult pe aplicarea lui în domeniul intonațional (melodic).

Cîtă forță expresivă rezidă însă în temele de muzică bizantină pentru tratarea lor variațională și complexă — melodică, armonică, orchestrală — ne-o demonstrează utilizarea acestora cu deosebită originalitate și inventivitate de către compozitorii români contemporani.

La aceasta contribuie, de bună seamă, caracterul modal al temelor bizantine, interferarea lor cu substanța modală a propriului nostru melos popular, melodicitatea ce le caracterizează.

* Eisikovits, Max. *Introducere în polifonia vocală a secolului XX*. București, Editura muzicală, 1976, p. 64.

e. Improvizatia — procedeu componistic fundamental in cîntarea bizantină

Ca în orice artă muzicală orientală, *improvizatia constituie un procedeu componistic larg utilizat* și în cea bizantină, datorită, în primul rînd, oralității și naturii solistice a actului său interpretativ.

De fapt, interpretul muzicii de tip oriental se află într-un permanent proces de creație, folosind din plin arta de a improviza*, drept care și în muzica bizantină întîlnim forme improvizatorice extrem de bogate.

Se improvizează — în special — în genurile mai libere, cum este cîntarea papadică, dar există destul loc pentru improvizație și în cîntările stihirarice, ba chiar și în cele irmologice, deși acestea din urmă sînt mai restrictive pe plan structural.

Orice improvizație — fie cît de liberă — pleacă de la tiparele tradiționale ale cîntării, cu scopul de a li se aduce un spor de expresie personală, inventivă.

De fapt, lucrurile se întîmplă la fel și în cîntul popular, unde interpretul nu se limitează „doar la redarea docilă a unui cîntec dat, definitiv conturat, ci, în timpul cîntării, el și-l modelează, îl transformă, adăugîndu-i sau omîtîndu-i anumite elemente în cadrul unor parametri stilistici existenți.”**

Cu toată libertatea ce ar presupune-o procedeu improvizatoric, în muzica bizantină el se desfășoară totuși pe un cadru modal precis — adică respectă formulele cadentiale și finalele unui mod oarecare. Totodată, procedeu se menține în limitele principale fixate celor 3 stări distincte ale cîntărilor fiecărui mod: cîntarea irmologică, stihirică și papadică, în măsura în care să fie asigurate bazele structurale ale acestora.

Improvizația apare uneori, în muzica bizantină, pe fondul unui singur mod (mono-modală), în care caz posibilitățile aplicării procedurii sînt mai restrînse, dar acestea se largesc considerabil prin mijlocirea modulației în alte zone modale.

Aplicarea în proporții largi și pe diferite planuri componistice a procedurii improvizatiei a generat în muzica bizantină forme melodice bogate — cu structurile lor caracteristice din diferite perioade de evoluție — precum și întregul sistem de ornamente ce avea să-i dea o notă stilistică distinctă în contextul celorlalte arte muzicale universale.

Terenul pe care acest procedeu se va afirma în toată plenitudinea rămîne însă cîntarea papadică, descrisă deja mai înainte, în care și-au investit talentul lor improvizatoric cei mai mari imnozi și psalți — creatori ai muzicii bizantine din trecut și de azi.

Toate cîntările papadice constituie modele ale resurselor improvizatorice nesfîrșite de care au dat dovadă compozitorii bizantini ai tuturor timpurilor, ale talentului lor de a inventa și crea — într-o

* Amintim principiul componistic modal numit *maqâm*, foarte răspîndit la popoarele lumii orientale, ce are la bază improvizația pe un cadru de formule melodice tradiționale.

** Eiskovits, Max. *Introducere în polifonia vocală a secolului XX*, București, Editura muzicală, 1976, p. 64 (op. cit.).

euforie fără egal — linii melodice variate și complexe, definind ceea ce se recunoaște îndeobște a fi muzica bizantină, artă melodică prin excelență.

f. Centonizarea în cîntarea bizantină

Procedeu centonizării* — utilizat și în *cantus planus* gregorian — constă din compunerea unei cîntări (melodii) cu ajutorul unor fragmente melodice din alte cîntări preexistente.

La scara generală a repertoriului bizantin procedeu s-a tradus prin producțiile acelor mari cantori (psalți) experimentați în a folosi texte muzicale mai vechi într-o țesătură melodică nouă, reunindu-le cu meșteșug și bun gust.

Centonizarea se întîlnește însă, în muzica bizantină, și la scara mai mică a unei singure cîntări — deci în cadrul aceleiași melodii — constînd din „elaborarea unor unități motivice superioare — printr-un proces de aliaj sau de sinteză — din mai multe unități submotivice premergătoare”**.

Privit prin această prismă, procedeu centonizării demonstrează capacitatea psalților bizantini de a fi intuit și folosit mijloace de lucru subtile, de un anume rafinament profesional, ce vor fi întîlnite — desigur la un înalt grad de măiestrie — în marile creații ale muzicii culte universale.

g. Isonul — referință armonică originală în cîntarea bizantină

Cu toate că muzica bizantină pornește ab *initio* dintr-un concept linear (melodic), pe care-l cultivă și-l păstrează pînă azi, în practică a apărut o primă referință pe verticală — deci armonică — proprie acestei arte, utilizarea *isonului*. El constă din acompanierea melodiei de către o a doua voce printr-un sunet prelung și discret pe vocăla a, denumit, pentru permanența lui pe firul cîntării, *ison* — sunet repetat, egal, uniform, drept²⁶⁰.

Acompaniamentul cu ison este destinat inițial — în practica execuției antifonice — să mențină cîntarea primei voci, purtătoare a melodiei, la intonația exactă față de „bază” și în atmosfera modală cerută de cîntare, sau pentru a o readuce la aceste condiții în cazul că vocea respectivă s-ar fi depărtat.

* În limba latină, *cento* = bucată de stofă (la origine); apoi, piesă versificată compusă din fragmente de versuri luate de la mai mulți poeți și ajustate împreună într-o lucrare nouă (un fel de compilare, în sensul pozitiv al expresiei).

** Toduță, Sigismund. *Formele muzicale ale Barocului în operele lui J. S. Bach*, vol. I, București, Editura muzicală, 1969, p. 51.

²⁶⁰ În limba greacă, *isos* (ἴσος) = egal, uniform, indiferent, nivelat. — corespunzător ca sens lui „*tenue de voir*”, din terminologia franceză, sau lui „*Bordunbegleitung*”, din terminologia germană.

Cu timpul, rosturile isonului nu mai rămân cele de rutină, devenind o autentică și originală *pedală armonică* a muzicii bizantine, care — minuită cu bun gust și simț estetic — conferă un plus de expresie cîntărilor.

Pentru aceasta însă, isonul nu se va efectua la întimplare, ci va respecta cîteva *reguli elementare*, asupra cărora vom insista în cele ce urmează.

— O *primă condiție* a cîntării cu ison este ca acesta să se poarte pe unul din sunetele principale — polarizatoare — ale melodiei, de obicei pe „*bazul*” (tonica) modului, iar uneori și pe „*dominanta*” lui.

Regula era deja stabilită în muzica bizantină din perioada de mijloc (medie), cînd isonul se purta pe tonul principal sau pe „*dominanta*” modului, ori chiar concomitent pe amîndouă — deci cu ison dublu —, un fel de *bourdon* care servea drept ghid vocilor ²⁶¹.

Se respectă în acest fel și principiul consonanțelor modale, ca și în *cantus planus*, unde „*pedala* trebuie să înceapă și să se sfîrșească pe o consonanță; în timp ce ea durează, se poate face auzit oricare alt sunet din acord, consonant ori disonant” ²⁶³.

Cum în cîntarea bizantină consonanțele reprezintă capete de *diapason*, *pentacordie* și *tetracordie* — adică ceea ce am numit, în prima parte a studiului, prin expresia de sunete „*estotes*” în mod, înseamnă că isonul se va purta corect numai pe aceste sunete ale modului căruia îi aparține cîntarea.

Redăm mai jos isonul posibil pentru o cîntare în modul cromatic 6 cu schimbări de acompaniament în punctele modulante :

I. Popescu-Pasărea. NOUL IDIOMELAR



²⁶¹ *Encyclopédie de la musique*, Fasquelle, Tome III, op. cit., p. 305.

²⁶³ Gastoué Amedée. *Traité d'harmonisation de chant grégorien sur un plan nouveau*. Janin Frères Editeurs, Lyon, 1910, pag. 41.

— O altă condiție dedusă din utilizarea artistică a isonului constă în aceea că unele părți ale cîntărilor nu suportă acest acompaniament — spre exemplu — începuturile melodiei în registrele joase, și finalurile cîntărilor, unde, de regulă, vocea acompaniatoare părăsește isonul intrînd pe firul melodiei terminale :

Anton Pann, HERUVICO-CHINONICAR — Extras —



— Nu fără importanță este, de asemenea, utilizarea isonului într-o nuanță adecvată care să nu acopere melodia ci, dimpotrivă, să o scoată în relief însoțind-o discret și marcîndu-i din loc în loc modulațiile — ceea ce constituie toată frumusețea și atracția cîntării cu acompaniament de ison.

— Se mai cere precizat și faptul că nu toate variantele modale și stîlurile suportă isonul. El este foarte adecvat în cîntările stihirarice și papadice — de mișcare moderată și largă — pe cînd în cele recitative și irmologice este contraindicat.

Tempoul viu și cadențele seci fac improprie și neartistică folosirea isonului.

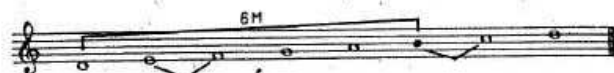
Există, așadar, posibilități de a utiliza artistic unisonul și de a-l transforma cu adevărat într-un mijloc original de expresie, prilejuind confruntarea pe verticală a sunetelor melodiei cu „*pedala*” și sugerînd astfel substratul unei armonizări modale specifice, iar pe alocuri chiar și eterofonia.

Execuția isonului presupune însă un grad ridicat de muzicalitate din partea interpretului, o cunoaștere a structurilor modale, a modulațiilor potențiale, a regulilor elementare și principiilor de interpretare artistică, fără de care utilizarea lui nu-și are rostul, devenind, dimpotrivă, supărătoare și înestetică.

Pentru compozitorii români care pleacă, în lucrările lor, de la melosul bizantin, conceptul de „ison” a dat soluții armonice și polifonice originale, după cum putem observa dintr-un model extras din literatura corală, în care fiecare din cele 4 voci, în tratare polifonică, intră pe rînd sub efectul original și atrăgător, din punct de vedere modal, al acompaniamentului cu ison :

4. Modul doric

Modul popular doric este un mod natural de stare minoră, avînd scara următoare (constituire pe sunetul *re*):



Caracteristicile de structură ale modului

- tonurile se află între treptele: I—II; III—IV; IV—V; V—VI; VII—VIII;
- semitonurile se află între treptele: II—III și VI—VII;
- intervalul caracteristic principal al modului: *sexta mare* pe tonică (*sexta dorică*).

În comparație cu gamele sistemului tonal, modul doric este un minor cu treapta a VI-a ridicată, deci posedă un element în plus din zona expansivității față de minorul natural.

Constituirea modului doric pe alte sunete comportă armurile respective:



În cîntul popular românesc, modul doric se întîlnește adesea, mai ales în doine, cîntece de dor, cîntece de jale, precum și în unele melodii de dans:

BOGATUL ȘI SARACUL — „200 cîntece și doine”



Uneori, modul doric, prin trepte mobile, trece cu ușurință în zona modală a eolicului, cu care este înrudit ca structură, ca în exemplul de mai jos:

CINTEC VECHI — Colecția V. Nicolescu și C. Prichici 276



5. Modul frigic

Modul popular frigic este un mod natural de stare minoră, avînd scara următoare (constituire pe sunetul *mi*):



Caracteristicile de structură ale modului

- tonurile se află între treptele II—III; III—IV; IV—V; VI—VII; VII—VIII;
- semitonurile se află între treptele I—II; V—VI;
- intervalul caracteristic principal al modului: *secunda mică* pe tonică (*secunda frigică*).

În comparație cu gamele sistemului tonal, modul frigic este un minor cu treapta a II-a coborîtă.

Majoritatea sunetelor sale aparțin zonei subdominantei; de aceea, pe plan estetic el este un mod mai depresiv decît celelalte moduri minore (doricul și eolicul).

Constituirea modului frigic pe alte sunete comportă armurile respective:



În melodiile populare, modul frigid se întâlnește fie ca mod principal pentru întreaga desfășurare melodică, fie în amestec cu alte moduri, fie în formule de cadență finală (cazul cel mai obișnuit). De altfel, frigul se insinuează prin cadențele lui în tot felul de structuri și formațiuni modale, constituind o caracteristică aparte a cîntului popular românesc.

BRAZI ÎNALȚI ȘI NCETINAȚI — „200 cîntece și doine“



Vom reda o melodie în care cadența frigidă se insinuează în structurile altor moduri :

CÎNTEC POPULAR din Maramureș²⁷



6. Modul eolic

Modul popular eolic este un mod natural de stare minoră, avînd scara următoare (constituire pe sunetul la) :



Caracteristicile de structură ale modului

- tonurile se află între treptele I—II ; III—IV ; IV—V ; VI—VII ; VII—VIII ;
- semitonurile se află între treptele II—III și V—VI.

²⁷ Bartók Béla. *Insemnări asupra cîntecului popular*. București, ESPLA, 1963.

În comparație cu sistemele tonale, eolicul este identic — ca scară — cu minorul natural.

Constituirea modului eolic pe alte sunete comportă armurile respective (identice cu armurile minorului tonal) :



În mod apare subtonul (treapta a VII-a la interval de ton față de tonică), precum și formulele melodice și cadențiale specifice :

LA TOȚI LE-A CÎNTAT CUCU — Culegerea Ilarion Cocîșiu



7. Modul locric

Modul popular locric este un mod natural de stare minoră, avînd scara următoare (constituire pe sunetul si) :



Caracteristicile de structură ale modului

- tonurile se află între treptele II—III ; III—IV ; V—VI ; VI—VII ; VII—VIII ;
- semitonurile se află între treptele I—II și IV—V ;
- intervalele caracteristice ale modului : *secunda mică* și *cvinta micșorată* pe tonică.

În comparație cu gamele sistemului tonal, modul locric este un minor cu treptele II și V coborîte.

Constituirea modului locric pe alte sunete comportă armurile respective :



În literatura folclorică, modul locric se întâlnește foarte rar, în puține melodii, din cauza instabilității funcționale a celor două sunete principale — tonica și dominantă — care sînt în raport de cvintă micșorată :

DE-OI AVEA DE N-OI AVEA (Valea Bistriței) — Culegerea G. Galinescu ²⁷⁸



CINTEC VALAH din sec. XIX — După Gh. Cioabanu



8. Moduri populare diatonice de factură mixtă

În cîntul popular românesc se întîlnesc, de asemenea, melodii ce au la bază moduri diatonice de factură mixtă, în care se îmbină organic elemente caracteristice ale unui mod cu cele aparținînd altui mod, cum se va vedea din cele ce urmează.

a) Modul lidico-mixolidic

Dintr-o îmbinare organică (constitutivă) de elemente aparținînd modului lidic și celui mixolidic rezultă un mod diatonic mixt, a cărui scară are configurația următoare (constituire pe sunetul do) :

²⁷⁸ După Emilia Comişel. *Folclor muzical*, pag. 105, (op. cit.).



Caracteristicile intervalice ale modului sînt : *cvarta mărită* pe tonică — element modal lidic — și *septima mică* pe tonică — element modal mixolidic ²⁷⁹.

Față de gamele sistemului tonal, modul este un *major cu treapta a IV-a ridicată și a VII-a coborîtă*, avînd deci în partea inferioară un element funcțional expansiv (treapta a IV-a ridicată), iar în partea superioară unul depresiv (treapta a VII-a coborîtă).

Din cauza ridicării treptei a IV-a, diviziunea modală a octavei păstrează permanent formula : pentacord + tetracord (5 + 4) :



Un exemplu din creația românească utilizînd modul de mai sus :

Achim Stoia — TREI JOCURI DIN ARDEAL



b) Modul mixolidico-eolic

Un alt mod diatonic de factură mixtă este cel alcătuit din elementele caracteristice ale mixolidicului și eolicului, avînd scara următoare (constituire pe sunetul do) :



²⁷⁹ Avînd în componență *fa diez* și *si bemol* (treapta a IV-a urcată și a VII-a coborîtă) sunete prezente în rezonanța fundamentalei Do, unii teoreticieni îl denumesc și „*mod acustic*”. Cum însă toate modurile sînt „acustice” — reprezentînd deci organizări variate de „înălțimi” —, iar pe de altă parte, și altele se explică prin fenomenul rezonanței naturale, socotim termenul ca inadecvat.

În mod, pentacordul de la bază (*do-sol*) este *major*, iar tetracordul superior (*sol-do*) provine din *minorul eolic*.

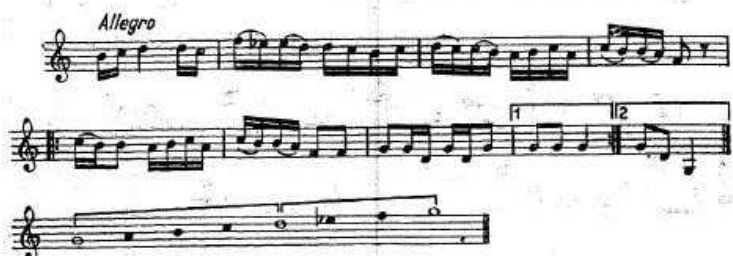
Față de gamele sistemului tonal, modul are în partea inferioară structura majorului natural, iar în partea superioară structura minorului natural (*major + minor*).

Vom exemplifica și acest mod prin două melodii din creația populară românească :

CINTEC DIN BANAT — Culegerea Nicolae Ursu²⁸⁰



MARUŢELUL — Culegerea Béla Bartók²⁸¹



Mai pot fi întâlnite și alte moduri diatonice de factură mixtă; ele se prezintă însă și în combinații organice, deosebit de originale, cu elemente din modurile cromatice, asemuindu-se — din acest punct de vedere — cu modurile bizantine descrise deja într-un capitol anterior.

B. MODURILE POPULARE CROMATICE

În muzica populară românească — precum și la alte popoare est-europene și orientale — se dezvoltă în forme variate și bogate croma-

²⁸⁰ Ursu, Nicolae. *Cîntece și jocuri din Valea Almaşului (Banat)*. Bucureşti, Editura Uniunii Compozitorilor, 1958.

²⁸¹ Bartók, Béla. *Cîntece populare româneşti...* (op. cit.).

tismul modal, caracterizat prin prezența uneia sau mai multor secunde mărite în structura modurilor.

Ca ordine interioară a sunetelor, modurile cromatice se divid — după cum s-a mai arătat — în două categorii distincte : *moduri de stare majoră*, cele care au treapta a III-a la interval de terță mare față de tonică, și *moduri de stare minoră*, cele care au aceeași treaptă la interval de terță mică față de tonică²⁸².

Moduri cromatice de stare majoră

1. Modul ionic cu treptele II și VI coborite

Un mod a cărui origine și structură sînt tipic orientale — întâlnindu-se și în muzica bizantină în melodiile ehurilor 2 și 6 — îl constituie majorul ionic cu treptele II și VI coborite, avînd deci scara următoare (constituire pe sunetul *do*) :



Caracteristicile de structură ale modului

— cele două secunde mărite de pe treptele II și VI, precum și intervalele lor complementare — septimele micșorate de pe treptele III și IV;

— terța micșorată de pe treapta a VII-a, interval frecvent în muzica arabă (terța arabă), cu intervalul ei de răsturnare, *sexta mărită* de pe treapta a II-a;

— *cvarța micșorată* de pe treapta a III-a, cu intervalul ei de răsturnare, *cvinta mărită* de pe treapta a VI-a;

— cele patru *semitonuri diatonice* de pe treptele I, III, V și VII și *unicul ton* de pe treapta a IV-a.

Diviziunea modală a octavei poate lua două forme :

²⁸² Modurile populare cromatice nu mai poartă — în teorie — denumiri proprii; de aceea — pentru identificarea lor — ne servim de cele diatonice, la care vom adăuga alterările cromatice ale treptelor modului respectiv. Procedînd astfel, păstrăm — teoretic vorbind — o punte de legătură între sistemele diatonice și cele cromatice ale cîntului popular, cu toate că acestea din urmă au o evoluție structurală proprie și nu derivă din primele.

Pe de altă parte, clasificarea modurilor cromatice — după criterii tonale — în *moduri de stare majoră* și *de stare minoră*, servește la integrarea lor în teoria generală a sistemelor muzicale intonaționale, făcînd posibile studii comparate la care se apelează tot mai mult în considerațiile de specialitate din zilele noastre.

a) tetracord + tetracord



b) pentacord + tetracord



Melodiile care au la bază un asemenea mod cromatic sînt de o expresie aparte, apropiată de frumusețile dansului, poeziei și povestirilor vechi orientale, contrastînd evident cu muzica modală diatonică a apusului.

În zona folclorică de sud-est a țării noastre, acolo unde contactul cu muzica Orientului a fost mai aproape, întîlnim vechi melodii folosind modul cromatic descris mai sus :

Anton Pann — PINA CIND NU TE IUBEAM²⁸³



Vom da în continuare și un exemplu în care se poate observa cum acționează în cîntul popular *principiul roșii* (trohos) — întîlnit în cîntarea bizantină și realizat aici pe fondul unui mod cromatic cu două secunde mărite (de fapt, micromod cromatic) :

LA ȚARIGRAD — Melodie populară

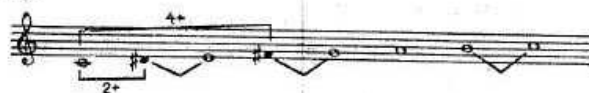


2. Modul lidic cu treapta a II-a urcată

Un mod cromatic circumscris la o arie de răspîndire est-europeană îl constituie majorul lidic cu treapta a II-a urcată, îmbinînd deci orga-

²⁸³ Comişel, Emilia, *Folclor muzical*, op. cit.

nic elementul specific cromatic (2+) cu elementul caracteristic modului lidic (4+) :



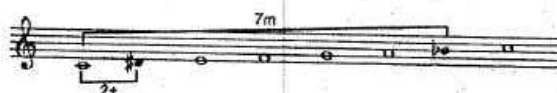
Un astfel de mod deține o expansivitate sporită față de majorul lidic, avînd încă un element de sensibilizare melodică ascendentă — treapta II urcată :

Theodor Rogalski — TREI DANSURI ROMĂNEȘTI



3. Modul mixolidic cu treapta a II-a urcată

O altă formațiune modală cromatică o constituie majorul mixolidic cu treapta a II-a urcată (elementul modal specific) :



Principalele caracteristici ale modului sînt *secunda mărită* și *sep-tima mică* (mixolidică) pe tonică.

Pe plan estetic, elementul de expansivitate și sensibilizare din regiunea inferioară a modului (treapta a II-a urcată) are drept contrapondere pe cel depresiv din regiunea superioară (treapta a VII-a coborîtă) :

ȘARPELE — Cîntec popular din reg. București²⁸⁴



²⁸⁴ *Vechi cîntece de vitejie*. Culegere alcătuită sub îngrijirea Institutului de Folclor, București, ESPLA, 1956.



4. Modul mixolidic cu treptele II și IV urcate

Un mod cromatic deosebit de caracteristic creației populare românești, alcătuit din elemente ale modului lidic (4+) și celui mixolidic (7m), precum și din elementul cromatic specific (2+), îl constituie majorul cu treptele II și IV urcate și cu a VII-a coborâtă (constituire pe sunetul *do*):



Caracteristicile principale ale acestui mod sînt: *secunda mărită*, *cvarta mărită* și *septima mică* pe tonică.

Pe lângă alte intervale mărite și micșorate, modul mai posedă o *sextă micșorată* pe treapta a II-a și răsturnarea ei, *terța mărită*, de pe treapta a VII-a.

Diviziunea modală a octavei ia aici forma pentacord + tetracord:



Față de majorul mixolidic, modul are în regiunea inferioară două elemente expansive (treptele II și IV urcate):

HORA DIN CARTAL — Colecția Pompiliu Pirvescu



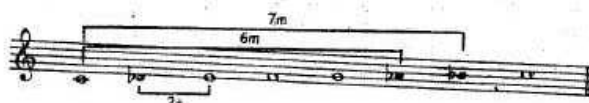
5. Alte moduri cromatice de stare majoră

În cîntul popular românesc, mai pot fi întîlnite și alte moduri cromatice de stare majoră, dintre care vom menționa (prezentare schematică):

— modul ionic cu treptele II și VII coborîte



— modul ionic cu treptele II, VI și VII coborîte



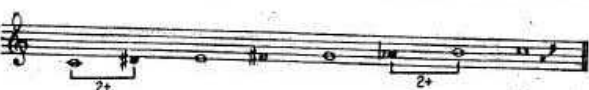
— modul ionic cu treapta a II-a urcată și a VI-a coborîtă



— modul lidic cu treapta a II-a urcată și cu treptele VI și VII coborîte



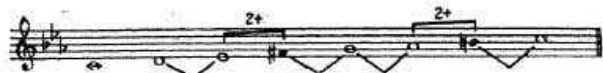
— modul lidic cu treapta a II-a urcată și a VI-a coborîtă



Moduri cromatice de stare minoră

1. Modul eolic cu treptele IV și VII urcate

Unul din modurile cromatice avînd o mare răspîndire în creația popoarelor sud-est-europene și mai ales a celor din Asia Mică și Africa de Nord este *minorul eolic cu treptele IV și VII urcate*:



Caracteristicile de structură ale modului

- cele două secunde mărite de pe treptele III și VI;
 - în răsturnarea secundelor mărite apar două septime micșorate, pe treptele IV și VII;
 - între treptele I și IV se află cvarta mărită, cu răsturnarea ei cvinta micșorată de pe treapta a IV-a;
 - pe treapta a III-a se formează o cvintă mărită, cu răsturnarea ei cvarta micșorată de pe treapta a VII-a;
 - pe treapta a IV-a se mai formează și o terță micșorată (terța arabă), cu răsturnarea ei sexta mărită de pe treapta a VI-a.
- În mod există 4 semitonuri diatonice (II—III; IV—V; V—VI; VII—VIII) și numai un singur ton (I—II).
- Diviziunea modală a octavei, din cauza ridicării treptei a IV-a, nu poate să aibă decât formula pentacord + tetracord:



Modul se întâlnește în unele melodii împreună cu majorul cu două secunde mărite, cu care realizează o îmbinare cromatică de o atracție aparte:

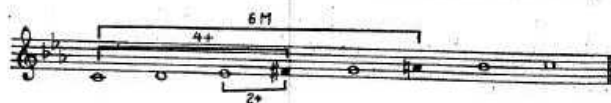
Anton Pann — SCOALA PUICULIȚA, SCOALA 285



285 Pann, Anton. Cîntece de lume. Transcrise din muzica bizantină de Gh. Ciobanu. București, ESPLA, 1955.

2. Modul doric cu treapta a IV-a urcată

Un alt mod cromatic întâlnit în creația populară românească este minorul doric cu treapta a IV-a urcată (constituire pe sunetul do):



Caracteristicile de structură ale modului

- secundă mărită pe treapta a III-a (intervalul cromatic specific);
- cvarta mărită pe tonică;
- sextă mare pe tonică, interval caracteristic minorului doric.

În comparație cu minorul doric, modul deține în plus un element de expansivitate (treapta a IV-a urcată), ce constituie caracteristica sa nu numai pe plan structural, ci și ca expresie:

SĂBĂRELUL 286



3. Modul doric cu treapta a V-a coborită

Un mod cromatic mai puțin obișnuit este minorul doric cu treapta a V-a coborită (constituire pe sunetul do):



286 Ia mai zi din frunză. Colecție îngrijită de L. Paceag. București, Ed. muzicală a Uniunii Compozitorilor.

Caracteristicile de structură ale modului sînt *cvinta micșorată* și *sexta mare* pe tonică. Prin coborîrea treptei a V-a, se formează și *secunda mărită*, intervalul cromatic specific.

Din cauza relației de *cvintă micșorată* dintre treapta a V-a și tonică, sistemul se mai numește și *mod micșorat*.

În literatura muzicală populară, acest mod se întâlnește mai rar, reprezentînd un sistem instabil din punct de vedere funcțional (*cvinta micșorată* pe tonică):

"MULT MI-E DRĂG ȘI-MI PARE BINE — „200 cîntece și doine“



4. Alte moduri cromatice de stare minoră

În cîntul popular mai pot fi întîlnite și alte moduri cromatice de stare minoră, dintre care vom menționa (prezentarea schematică):

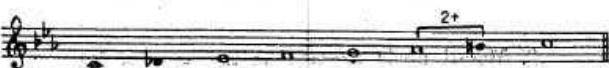
— modul eolic cu treapta a IV-a urcată



— modul doric cu treptele IV și VII urcate



— modul frigid cu treapta a VII-a urcată



Ca și în sistemul modurilor *major* cromatice, modificarea structurii modurilor *minor* cromatice privește în special treptele II, IV, VI și VII, și numai cu totul excepțional treapta a V-a (în cazul modurilor zise micșorate).

Cap. XII

MODULAȚIA ÎN MODURI

Modulația în cîntul popular — prin care înțelegem părăsirea pe parcursul aceleiași melodii a unei formațiuni modale și intrarea în zona altei formațiuni modale — constituie un proces firesc, negîndit sau calculat; de aceea, nu comportă momente speciale de pregătire.

Procesul modulatoriu este avantajat aici de caracterul labil al funcțiilor modale constînd din: tonici fluctuante — uneori ambigue —, dominante slăbite de forță funcțională, acțiunea modulantă a treptelor mobile etc. —, toate permițînd desprinderea cu ușurință a cursului melodic de o zonă modală și intrarea în altă zonă modală (modulația).

Cu toate acestea, modulația în cîntul popular nu-și pierde cîtuși de puțin valoarea sa estetică, mai ales că mijloacele întrebuintate se arată deosebit de ingenioase și originale, fiind preluate și utilizate în creația cultă.

Procedeele polimodale, mutațiile modulatorii, progresiile, modurile cu transpoziție limitată (permutările micromodale), precum și alte asemenea mijloace de lucru, de un rafinament recunoscut în compoziție, au fost prefigurate — într-un fel sau altul — de către creația folclorică de pe diverse meridiane.

De remarcat că, aproape în toate cazurile, o modulație în cîntul popular este strîns legată de conținutul, sensul ideilor și sentimentelor pe care acesta le exprimă.

Principiul general care guvernează procesele modulatorii în cîntul popular constă în aceea că se pot schimba, cu ușurință, caracteristicile unei formațiuni modale prin cele ale altei formațiuni modale.

Un asemenea principiu, deosebit de activ în creația folclorică, a generat diverse procedee ca: inflexiunile (digresiunile) prin trepte mobile, paralelismul major-minor, contaminări și împrumuturi de la un mod la altul și chiar deplasarea funcțională (gravitațională) de pe un centru sonor pe altul (modulația în sensul ei autentic).

1. **Inflexiunile (digresiunile) în alte moduri prin trepte mobile** constituie unul din procedeele cele mai răspîndite în creația populară²⁸³.

Într-adevăr, principiul observat mai întîi în pentatonii, apoi la vechii greci lucrînd numai în interiorul tetracordului, iar ulterior — la

²⁸³ O treaptă mobilă — în conceptul modal popular — poate să se miște în urcare sau coborîre la diferite intervale, cum sînt: $\frac{1}{4}$ ton, $\frac{1}{2}$ ton, $\frac{3}{4}$ ton și chiar la unele neidentificabile.

medievali — producând chiar schimbări de structuri modale de bază (vezi cîntul bizantin) acționează pe o zonă de mai mare extensie și cu mai mult efect în creația folclorică.

Vom urmări — spre exemplificare — o melodie în care modul doric ce-i stă la bază folosește mobilitatea treptelor IV și VII, dîndu-i un caracter multimodal: minor cromatic (treapta a IV-a urcată), minor eolic (treapta a VII-a la interval de ton față de tonică), încheindu-se printr-o cadență de structură cromatică:

CINTEC SATIRIC DIN MOLDOVA — Colecția V. Nicolescu și C. Prichici

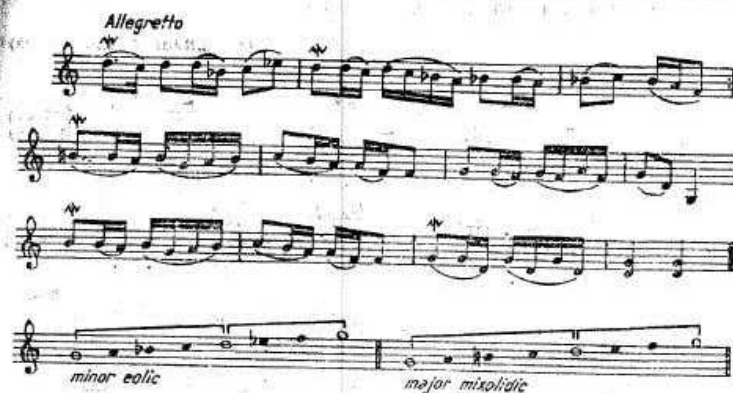


2. Un procedeu modulatoriu, întîlnit în cîntul popular românesc, îl constituie trecerea de la un mod de stare majoră la modul paralel ori la cel omonim de stare minoră, și invers (paralelismul sau balansul major-minor²⁸⁹), ca în melodiile de mai jos:

MĂ DUSEI LUNEA LA TIRG — Colecția G. Breazu²⁹⁰



²⁸⁹ În terminologia folosită de Riemann: „Schwanken zwischen den Paralleltonarten”.
²⁹⁰ Extras din Muzica românească de azi. Cartea Sindicatului Artiștilor instrumentiști din România (op. cit.).



3. Un alt procedeu modulatoriu — întîlnit de altfel și în cîntarea bizantină — constă din împrumutul sau contaminarea cu structuri de la un mod la altul, așa cum se prezintă finalul melodiei diatonice de mai jos, în care a fost adus un fragment dintr-un mod cromatic, încheierea făcîndu-se tot pe tonica modului inițial, printr-o cadență frigidă:

DRAGA MI-E ȘOSEAUA-NCOACE — Colecția V. Nicolescu și C. Prichici



4. Un procedeu întîlnit de asemenea în creația populară îl constituie trecerea (deplasarea) sistemului funcțional modal de pe o tonică

TONALITATEA

1. Introducere în studiul tonalității

Tonalitatea constituie un concept specific de creație elaborat și promovat de către arta muzicală cultă. Ea determină apariția unor opere de o mare valoare artistică, găsindu-se expresia în lucrările maestrilor artei preclasice, clasice, romantice, ai diverselor școli naționale de compoziție — întinzându-se peste secole până în contemporaneitate.

Bach, Haendel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin, Berlioz, Liszt, Ceaikovski, Wagner, Hindemith, Prokofiev, Stravinski, Bartók, Enescu etc., au creat opere nepieritoare având la bază principiul tonal de lucru.

Afirmarea tonalității constituie efectul practicării stilului armonic de creație (sec. XVII—XVIII), ea dezvoltându-se — la început timid, iar mai apoi impetuos — pe trupul polifoniei Renașterii și mai ales al monodiei acompaniate din perioada Barocului.

Ultima mare lucrare în stilul polifonic renașcentist a fost „Missa Papae Marcelli” compusă de cel mai de seamă reprezentant al acestui stil Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525—1594).

În uz, înainte de noul stil (armonic) se aflau cele patru moduri principale medievale: *doricul re-ré*; *frigicul mi-mi'*; *lidicul fa-fa'*; *mixolidicul sol-sol'*; precum și plagalele lor: *hipodoricul la-re-la'*; *hipopofrigicul si-mi-si'*; *hipolidicul do-fa-do'*; *hipomixolidicul re-sol-re'*³⁰⁷.

Este de observat că din seria celor 8 moduri lipsesc tocmai modurile cu tonicile *do* și *la*, adică *majorul ionic* și *minorul eolic* ce vor constitui ulterior sistemele întrebunțate în tonalitate.

Cîteva nume sînt strîns legate de introducerea celor două moduri în teoria și practica muzicală: Henricus Loritus Glareanus (1488—1563), Gioseffo Zarlino (1517—1590), Jean Philippe Rameau (1683—1764) și Johann Sebastian Bach (1685—1750).

Meritul de a fi adus în circuitul teoretic modurile *ionic do-do'* (majorul natural) și *eolic la-la'* (minorul natural) îi revine — după cum s-a mai arătat — lui Henricus Loritus Glareanus, profesor-umanist

³⁰⁷ La modurile principale, cele 2 sunete menționate reprezintă cadrul octavei modale; la cele plagale se adaugă un sunet la mijloc, care designă finala modului.

și matematician din Basel, care le-a inclus în catalogul său de moduri din *Dodekachordon*³⁰⁸.

Cam în aceeași perioadă, un alt teoretician vestit al timpului, venețianul Gioseffo Zarlino, în lucrările sale *Istituzioni harmoniche* (1558) și *Dimostrazioni harmoniche* (1571), pune bazele fizice ale noului mod (majorului natural), cu trimiteri în rezonanța naturală a sunetelor, introducînd în rîndul consonanțelor terțele — mari și mici — ale căror mărimi acustice (armonicele 4—5—6) conveneau desfășurărilor muzicale pe verticală, cum cerea noul stil componistic — stilul omofon (armonic)³⁰⁹.

În acest timp, practica muzicală — în special creația populară — învedera din ce în ce mai mult noile moduri.

Cu aproape două secole mai târziu, cele două moduri care veniseră ultimele în codificarea lui Glarean (*Dodekachordon*) aveau să înlocuiască întregul sistem plurimodal medieval, într-un proces îndelungat, echivalînd cu trecerea de la stilul *polifonic* de creație la cel *omofon* (armonic).

Aportul științei n-a întîrziat să se producă și el, căci în 1691 apare lucrarea „*Musikalische Temperatur*” a fizicianului și muzicianului german Andreas Werkmeister (1645—1705) care propagă în muzică și în construcția instrumentelor cu sunete fixe, *temperarea sonoră uniformă* (egală) adoptată din rațiuni practice de mai toți compozitorii timpului. Datorită temperării sonore uniforme, majorul și minorul tonal puteau fi acum folosite pe oricare dintre cele 12 sunete ale scării cromatice.

Urmează momentul 1722 care prezintă o dublă importanță pentru tonalitate:

— în acest an, Jean Philippe Rameau face să apară — în sudul european (Franța) — vestitul său *Traité de l'harmonie*³¹⁰, operă teoretică fundamentală pentru noul concept componistic;

— în același an — în nordul european (Germania) — Johann Sebastian Bach termină primul caiet din *Wohltemperiertes Clavier* lucrare de importanță teoretică și practică niciodată subliniată îndeajuns.

Apărînd simultan, în zone culturale diferite, cele două lucrări demonstrează că și în artă — ca și în știință și tehnică — „marile spirite se întîlnesc”.

³⁰⁸ A se vedea Partea a II-a, pag. 317.

³⁰⁹ În partea introductivă a lucrării au fost descrise inconvenientele sistemului pythagorician de intonație propice monodiei, dar impropriu muzicii pe mai multe voci, avînd terțele mari prea mari, iar terțele mici prea mici. Sistemul de intonație „Zarlino” corectează aceste neajunsuri conferind intervalului de terță mărimile din rezonanță convenabile armoniei ($3M = \frac{5}{4}$ și $3m = \frac{6}{5}$).

³¹⁰ Titlul complet al lucrării: *Traité de l'harmonie réduite à ses Principes naturels divisé en quatre livres*:

Livre I. *Du rapport des Raisons et Proportions Harmonique.*

Livre II. *De la nature et de la propriété des Accords; et de tout ce qui peut servir à rendre une Musique parfaite.*

Livre III. *Principes de Composition.*

Livre IV. *Principes d'Accompagnement.*

Par Monsieur Rameau, organiste de la Cathédrale de Clermont en Auvergne. MDCCXXII (1722).

În tratatul său, Rameau pune bazele teoretice ale armoniei tonale plecând de la rolul predominant al celui „centre harmonique” — respectiv al tonicii — către care polarizează toate celelalte sunete ale tonalității. Tot acum, el fixează sistemul de cadențe armonice propriu tonalității.

Principiile elaborate de către Rameau privitor la lucrul cu mijloacele armoniei tonale clasice nu și-au pierdut nici azi — după secole — valabilitatea, muzicianul francez demonstrând o forță aparte de sintetizare teoretică, în consonanță și la înălțimea celor realizate atât de impunător, pe tărîm componistic, de Johann Sebastian Bach prin al său *Wohltemperiertes Clavier*.

Într-o altă lucrare a sa, *Démonstration du principe de l'harmonie* (1750), Rameau expune ideile proprii despre modul minor, pe care-l consideră drept variantă a modului major, atribuind celor două moduri și un sens estetic: modul major este viguros, impunător (*masculinus*), în timp ce modul minor este delicat, dulce, moale (*femineus*).

Din necesități armonice, minorul natural suportă ridicarea treptei a VII-a, devenind astfel minorul armonic (cu secundă mărită în structură), formă sub care va reprezenta sistemele minore în tonalitate.

Consacrarea definitivă și generalizarea tonalității ca principiu de lucru în compoziție revine însă marelui Johann Sebastian Bach — acest „Prometheu dezlănțuit al gândirii muzicale”³¹² —, care, prin capodopera sa *Das wohltemperierte Clavier* (*Clavecinul bine temperat*) — considerată în sfera creației drept sinteză între polifonie și armonie —, demonstrează în mod practic că este posibil să se compună și să se execute muzică în toate tonalitățile construite pe fiecare din cele 12 sunete ale scării cromatice, scriind el însuși preludii și fugi în 24 de tonalități majore și minore³¹³.

Cele două caiete *Wohltemperiertes Clavier* — primul apărînd, după cum s-a menționat mai înainte, în anul 1722, iar cel de-al doilea cu peste două decenii mai târziu, în anul 1744 — au atins culmile perfec-

³¹² Pischner, Hans. Prefața I la *Wohltemperiertes Clavier*, Veb Deutscher Verlag für Musik, Leipzig.

³¹³ Din interesul pe care-l reprezintă această importantă lucrare pentru teoria tonalității — și pentru muzică în genere — redăm mai jos titlul său aproape complet, așa cum ni l-a lăsat marele Bach: *Das wohltemperierte Clavier oder Praeludia und Fugen durch alle Tone und Semitonia sowohl tertiam majorem oder UT, RE, MI anlangend als auch tertiam minorem oder RE, MI, FA betreffend...* (Clavecinul bine temperat sau preludii și fugi construite pe toate tonurile nu numai prin terța mare sau DO, RE, MI ci respectiv și prin terța mică RE, MI, FA...).

După cum afirmă și Hans Pischner în prefața la Caietul I, Johann Seb. Bach — împreună cu ceilalți reprezentanți progresiști ai științelor naturii și filosofiei — pregătea un nou viitor epocii sale: acțiunea lui era deci paralelă cu aceea a progresului științelor exacte și a celor privind cunoașterea naturii. *Wohltemperiertes Clavier* capătă, din această cauză, o situație specială din punct de vedere istoric și estetic pentru întreaga literatură muzicală, iar, în conținut, lucrarea înseamnă „descătușarea gândirii muzicale, lărgirea acestei gândiri prin neliniștitoare bogăție de combinații, ca expresie a unei noi libertăți individuale creatoare a timpului său”.

țiunii artistice. Prin ele se declanșează ceea ce Theodor Adorno numește „era tonalității” — o eră dintre cele mai fecunde și puternice ale creației muzicale universale³¹⁴.

Deja, la virful perioadei Barocului — ce coincide cu anul morții lui Bach (1750) — atât lucrările de factură polifonă și, mai cu seamă, cele de factură omofonă (armonică), erau solid așezate pe temelii funcționale tonale, drumul creației bazate pe tonalitate se deschisese astfel larg și definitiv.

Ca principiu de bază, tonalitatea va lucra numai cu cele două sisteme intonaționale: *majorul* și *minorul*, cu variantele lor.

În noul stil componistic, terța va deveni un al doilea interval organizator după quinta perfectă, prin rolul pe care-l primește atât în armonie (construcția acordurilor se face prin suprapuneri de terțe), cât și în stabilirea modului de organizare interioară a sunetelor în gamele tonale (terța mare sau mică de pe treapta I definește starea majoră ori minoră a tonalității).

Prin tonalitate, muzica a făcut mari pași pe linia progresului său ca artă, deoarece ea realizează transpunerea sistemelor intonaționale pe orice sunet din scara cromatică și, totodată, declanșează lucrul intens pe plan armonic (vertical).

De aceste avantaje nu s-a putut bucura arta medievală cu modurile sale netranspozabile și cu atât mai puțin antichitatea greacă; tonalitatea, cu toate principiile sale, fiind o cucerire a timpurilor moderne.

Noul concept de creație a generat apoi dezvoltările unor forme componistice organizate după principiul unității tonale, ca: *fuga*, *sonata* și *simfonia*.

Tonalitatea cunoaște astăzi — desigur, o accepție mult lărgită față de cea inițială — stînd la baza atîtor creații de mare valoare artistică și constituind pe mai departe cadrul operelor de artă muzicală, alături de alte sisteme componistice ale creației contemporane.

Prin reflectarea în gândire a atîtor „evenimente” venind din cîmpul artistic tonal, a rezultat un puternic concept teoretic — cel mai de seamă al întregii muzici — *teoria tonalității*, de la care se pornește azi pentru înțelegerea oricărui alt sistem componistic și pe care ne propunem a-l prezenta în cele ce urmează.

2. Formularea conceptului (ideii) de tonalitate

Principii teoretice fundamentale

Tonalitatea — fenomen și sistem specific de creație — se definește conceptual prin următoarele noțiuni fundamentale în teoria muzicii: *tonalitate* (*propriu-zisă*), *gamă*, *mod*, *acord*.

³¹⁴ Apud *Aspekte der neuen Musik*, Bärenreiter Verlag, Kassel, 1968, pag. 11.

Fiecare din aceste noțiuni reflectă în conținut unul sau altul din aspectele conceptului de tonalitate, determinându-i caracteristicile de structură, formele de manifestare și funcțiile muzicale.

a) Noțiunea de tonalitate

Prin tonalitate — în sens larg — se înțelege fenomenul gravitațional și convergenței sunetelor unei compoziții muzicale spre un centru sonor denumit tonică³¹⁵.

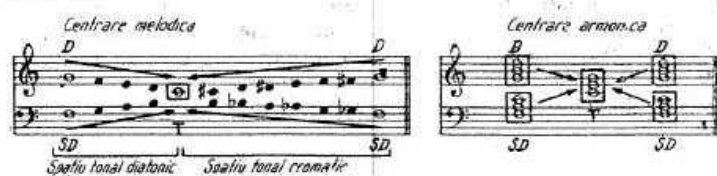
Gravitarea și convergența sunetelor spre un centru este deci legea componistică esențială care explică și determină fenomenul tonal, având drept efect — în sistemul relațiilor funcționale — ierarhizări și subordonări specifice ale sunetelor față de acest centru.

Astfel definită, tonalitatea constituie o noțiune general-aplicabilă, incluzând toate sistemele intonaționale ale căror sunete converg spre un centru sonor (tonică), deci și sistemele modale tratate deja, mai ales că, în accepțiunea modernă, au devenit și acestea transpozabile (de exemplu: tonalitatea dorică, frigică, lidică etc.).

Tonalitatea ca sistem specific de creație — cum va fi tratată în capitolul de față — se deosebește însă esențial de alte sisteme intonaționale prin felul și caracterul relațiilor funcționale de care este guvernată — relații ce se statornicesc pe coordonate verticale, adică în armonie.

Într-o definiție proprie, tonalitatea constituie un ansamblu specific de funcții și relații componistice de esență armonică bazat pe gravitarea sunetelor față de un centru denumit tonică și pe subordonarea lor triadei armonice fundamentale: tonică, dominantă și subdominantă (triada tonală).

Schematic, relațiile de gravitare a sunetelor tonalității spre și în jurul tonicii se prezintă ca într-o constelație (exemplificare: constelația tonicii Do):



Deși de esență armonică, tonalitatea își extinde principiile și asupra realizării melodice, legile tonalității acționând deci și în sensul orizontal al organizării sunetelor, adică în melodie.

³¹⁵ Inițial, fenomenul a fost redat prin expresia „ton” (Rameau — *Tratatul de armonie*), mai apoi însă muzicologul și compozitorul belgian François Joseph Fétis (1784—1871), în lucrarea sa *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*, îl denumește tonalitate („la tonalité”), termen care s-a impus definitiv în literatura de specialitate. Acesta atribuia, de asemenea, și scărilor modale exotice denumirea de tonalitate și vorbește chiar de tonalitate în *cantus planus*.

„Melodia tonală constituie proiectarea la o singură voce a structurii armonice”³¹⁶.

Deducem din aceasta că o melodie de factură tonală cuprinde în sine propria-i armonie, evidențiindu-se cu pregnanță, în structura sa, relația principală T—D—SD, atracțiile și rezolvările tonale, funcțiile specifice etc.

Un exemplu de relații tonale în viziune (proiecție) melodică:

Johannes Brahms — CONCERT PENTRU VIOARĂ ȘI ORCHESTRA



Tonalitatea își ia numele de la tonică — centrul său gravitațional — în acest rol putând fi oricare dintre sunetele scării muzicale cromatice (do, do diez, re bemol, re, re diez, mi bemol etc.), la care se adaugă modul major sau minor de organizare a sunetelor în cadrul tonalității. De exemplu: Do major sau la minor — semnificând în primul caz o tonalitate de mod major cu tonica pe sunetul do, iar în al doilea caz o tonalitate de mod minor având tonica pe sunetul la.

(b) Noțiunea de gamă

Orînduirea treptată, ascendentă și descendentă, a sunetelor ce compun o tonalitate, începînd cu primul sunet — tonica — și terminînd cu repetarea lui la octavă, poartă numele de gamă³¹⁷.

Ea reprezintă una din formele de abstractizare (generalizare) a relațiilor ce se petrec în cadrul tonalității; de aceea, o tonalitate oarecare se cercetează și studiază, din punct de vedere teoretic, prin gama ei³¹⁸.

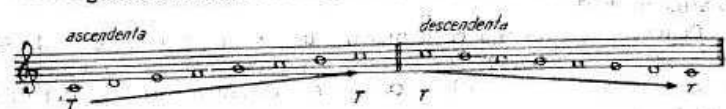
În gamă, sunetele tonalității respectă ordinea succesivă, deci o ordine după înălțime, drept care gama constituie sinteza melodică a tonalității:

³¹⁶ Doury, Pierre. *Grammaire élémentaire de la musique*. Paris, Editions Choudens, 1971, pag. 41.

³¹⁷ Noțiunea de gamă este echivalentă în teoria sistemelor modale cu aceea de scară. Ea intră în lexicul de specialitate odată cu afirmarea tonalității ca principiu de creație, numele provenind de la litera grecească gamma (Γ), prin care se nota în Evul mediu timpuriu sunetul cel mai grav din scara sonoră utilizată în acea vreme. După alte analize etimologice, acest nume provine de la grecescul gamos (γάμος) = unire, relație strînsă, mariaj — conform principiului ce stă la baza alcătuirii sale: dispunerea elementelor constitutive în relațiile lor cele mai strînse, intime (de tonuri și semitonuri).

³¹⁸ Cealaltă formă de abstractizare și generalizare a relațiilor tonale o constituie acordul. (A se vedea pag. 411).

— gama tonalității Do major



— gama tonalității la minor.



Sunetele ce compun tonalitatea, cind sînt dispuse în gamă, poartă numele de *trepte*, în teorie ordinea lor fiind socotită totdeauna de sens ascendent :



c) Noțiunea de mod

Relațiile intervalice în care se află sunetele (treptele) unei tonalități față de tonică — punctul său central — determină modul acesteia. Din aceste relații ale treptelor față de tonică rezultă un anumit fel (mod) de organizare internă a sunetelor în tonalitate, concretizat — în cele din urmă — prin ordinea în care se succed tonurile și semitonurile în gama sistemului :



Trepte modale

Există două feluri de relații modale în tonalitate :

- relații de mod major
- relații de mod minor.

Principala treaptă care definește modul major sau minor al tonalității o constituie treapta a III-a a gamei, numită din această cauză *treaptă modală principală*.

Dacă treapta a III-a se află la interval de *terță mare* față de tonică, *modul tonalității este major*; iar dacă aceeași treaptă se află la interval de *terță mică* față de tonică, *modul tonalității este minor* :

Tonalitatea Do major



Tonalitatea do minor



Prin poziția treptelor VI și VII față de tonică se stabilesc apoi celelalte două variante ale majorului și minorului tonal, — adică majorul — respectiv minorul — armonic și melodic, motiv pentru care aceste trepte (VI și VII) se consideră *trepte modale secundare*.

d) Noțiunea de acord

După cum gama constituie *sinteza melodică a tonalității*, cuprinzînd materialul sonor al acesteia orînduit succesiv (diacronic), *acordul* reprezintă cea de a doua sinteză a tonalității, *sinteza sa armonică*, adică a relațiilor tonale în viziunea lor verticală ³¹⁹.

În sens larg, prin acord se înțelege efectul sonor produs de mai multe sunete diferite emise simultan (sincronic). Acordul nu este deci altceva decît „o simultaneitate de intervale” ³²⁰, dacă avem în vedere cea mai largă definiție aplicabilă tuturor sistemelor armonice.

În conceptul mai restrîns dedus din tonalitate, *acordul constituie o organizare sonoră pe plan vertical (armonic) rezultînd din suprapunerea a cel puțin trei sunete diferite dispuse la intervale de terțe (mari și mici)* ³²¹.

Intervalul de structură al acordurilor tonale este, așadar, *terța* (mare și mică) pe baza căruia se pot forma, prin suprapunere, acordurile de 3, 4, 5, 6 și 7 sunete :

„Gama” — sinteză melodică a tonalității.



„Acordurile” — sinteză armonică a tonalității.

³¹⁹ O asemenea importanță explică motivul pentru care acordul se studiază — ca structură — și de către teoria muzicii. Este de la sine înțeles că ideea (conceptul) de tonalitate, a cărei esență este de factură armonică, nu poate fi definită în întregime fără noțiunea de acord.

³²⁰ Niculescu Ștefan. *Reflecții despre muzică*. Editura muzicală, București, 1980, pag. 262.

³²¹ O suprapunere de 2 sunete diferite nu reprezintă un acord ci numai un interval armonic (bicord).

Dintre acorduri, mai importante pentru creația tonală sînt primele trei : acordul de trei sunete (trisonul), acordul de septimă și acordul de nonă.

Forma și structura respectivelor acorduri depinde de tonalitatea și treptele pe care acestea se formează ³²².

Tonalitatea — concept specific de creație — se definește, așadar, prin cele patru noțiuni descrise mai înainte : *tonalitate* (propriu-zisă), *gamă*, *mod*, *acord*, la care s-ar cere adăugată și noțiunea de *formă* sau *arhitectură* proprie lucrărilor pe bază tonală ³²³.

Toate aceste noțiuni ce definesc tonalitatea se află într-o strînsă interdependență, una condiționînd pe cealaltă, iar în totalitate explicînd dialectica desfășurării fenomenului tonal cu multiplele sale aspecte.

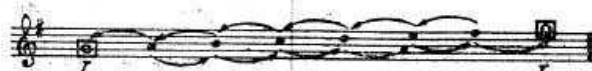
Din punct de vedere *estetic*, elementele tonalitate, mod, acord și formă componistică au sens creator — reprezentînd mijloace de expresie în mina compozitorului — pe cînd gama rămîne singurul element lipsit de sensuri expresive ³²⁴.

Din punct de vedere *teoretic* însă, importanța gamei ca noțiune nu poate fi subestimată, în ea reflectîndu-se *ad abstractum* toate celelalte elemente — mai puțin forma —, adică tonalitatea propriu-zisă, modul și acordul, ca în exemplul următor :

W. A. Mozart — FLAUTUL FERMECAT



Tonalitatea : Sol



³²² A se vedea pag. 427.

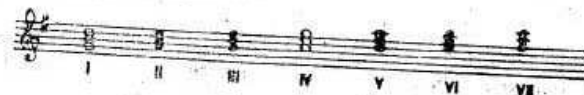
³²³ Acest ultim aspect al conceptului de tonalitate se studiază de către „forme muzicale”.

³²⁴ Sînt rare cazurile în care compozitorul folosește în melodie simple înșiruri de sunete de tipul gamelor.

Modul : majorul natural



Acordurile : *majore* pe treptele I, IV, V ; *minore* pe treptele II, III, VI ; *micșorat* pe treapta VII.



Definind mai înainte conceptul de tonalitate prin cele 4 noțiuni — tonalitate, ~~gamă~~, mod, acord — avem în vedere că teoria tonalității este mult mai complexă, din fiecare aceste noțiuni rezultînd alte principii (complementare) ce vor fi tratate în continuare, în ordinea :

- principii teoretice privind *tonalitatea* (propriu-zisă)
- principii teoretice privind *gama*
- principii teoretice privind *modul*
- principii teoretice privind *acordul*.

A. PRINCIPII GENERALE DECURGÎND DIN NOȚIUNEA DE TONALITATE (PROPRIU-ZISĂ)

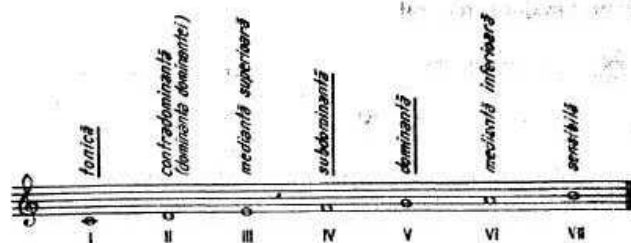
„Considerînd sunetele — așa cum se află ele într-o zonă tonală — drept sistem planelar, atunci în poziția soarelui se află sunetul *Do* împrejurul căruia gravitează, ca niște planete, sunete născute din acesta”.

PAUL HINDEMITH

1. Funcțiile componistice tonale

În sistemul componistic tonal, sunetele se constituie într-un angrenaj care le conferă funcții specifice grupate în jurul tonicii — centrul lor de gravitate. Aceste funcții decurg din rolul pe care îl au în structura armonică a operei de artă — *sînt, deci, de esență armonică* — spre deosebire de cele tratate în cadrul sistemelor modale care proveneau dintr-o referință exclusiv melodică.

Fiecare funcție tonală are o denumire proprie, așa cum se descriu mai jos în ordinea celor 7 trepte ale gamei tonalității *Do major* luată drept model :



Explicația denumirii funcțiilor tonale și poziția lor în gama tonalității Do major (în ordinea importanței):

— **Tonica** — treapta I — îndeplinește funcția principală în sistem, de la ea își ia numele întreaga tonalitate, de tonică fiind atrase gravitațional toate celelalte funcții tonale³²⁵. Importanța tonicii rezultă și din rolul ei decisiv în alcătuirea cadenței perfecte tonale, pe tonică stabilindu-se repausul cadențial perfect al frazelor și ideilor muzicale:



Do, tonica tonalității do major (T)

În fenomenul rezonanței naturale, funcția tonicii se aseamănă cu aceea a sunetului fundamental față de armonicile sale. Puterea de atracție gravitațională a tonicii și cimpul ei de acțiune este analogă cu formarea cimpului magnetic din fizică³²⁶.

— **Dominantă**³²⁷ — treapta V — reprezintă cea mai importantă funcție după tonică față de care se află la o cvintă perfectă ascendentă. Oprirea (cadențarea) pe dominantă are caracter suspensiv (instabil), denumindu-se din această cauză cadență imperfectă sau semi-cadență:



Sol, dominantă tonalității (D)

— **Subdominantă (dominantă de jos)**³²⁸ — treapta IV — are aproape aceeași importanță funcțională ca și dominantă, și se află la o

³²⁵ În creația contemporană de concept tonal evoluat, sunetul cu această funcție va fi numit *tonica-pivot*, conceput ca un ax în jurul cărui se deapănă liber angrenajul armonic, celelalte sunete pierzându-și rolul funcțional clasic.

³²⁶ Apud Grabner Hermann. *Allgemeine Musiklehre*, Bärenreiter Verlag, Kassel und Basel, 1966, pag. 161.

³²⁷ În creația preclasică medievală, *dominans tonus* (tonul dominant). În secolul XVII se folosește expresia de *dominantă autentică* pentru treapta a V-a, și *dominantă plagală* pentru treapta a IV-a.

³²⁸ În lb. germană *Unterdominante*.

cvintă perfectă descendentă față de tonică, împreună cu tonica și dominantă constituie cei trei piloni principali ai construcției tonale:



Fa, subdominantă tonalității (SD)

— **Contradominantă (dominantă dominantei)** — treapta II — se află la o cvintă ascendentă față de dominantă; o asemenea funcție este adesea antrenată în angrenajul armonic în drumul său spre tonică:



Re, contradominantă tonalității (DD)

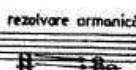
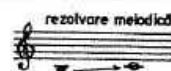
— **Medianta superioară** — treapta III — se află, în acordul tonicii, între tonică și dominantă; iar **medianta inferioară**³²⁹ — treapta VI — este situată, în acordul subdominantei, între aceasta și tonică:



Mi, mediantă superioară

La, mediantă inferioară

— **Sensibilă** — treapta VII — funcție specific tonală, are mersul obligatoriu și atracția melodico-armonică cea mai puternică spre tonică³³⁰. Rezolvarea sensibilei și a acordului micșorat de pe această treaptă (VII) constituie una din legile caracteristice tonalității:



Si, sensibilă tonalității

Transpunând funcțiile tonale în formula pytagorică (din cvintă în cvintă perfectă) obținem schemele următoare pentru tonalitățile Do major și do minor:



³²⁹ În lb. germană *Obermediante* și *Untermediante*.

³³⁰ În lb. germană *Leitton* = tonul care duce spre...; în lb. engleză *Leading note* = nota care conduce spre...; în lb. franceză *note sensible* ou *caractéristique* = notă sensibilă sau caracteristică.

Din această repartizare a funcțiilor tonale după criteriul cvintelor, observăm că la baza sistemului se află cele 3 sunete cu funcții principale (T, D, SD) care formează triada tonală; vin apoi la rând *dominanta dominantă* și cele două sunete ce caracterizează modul tonalității — *medianta superioară* și cea inferioară —, șirul cvintelor încheindu-se cu *sensibila*.

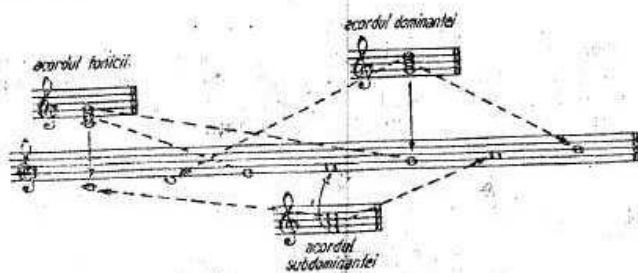
2. Trepte principale și secundare în tonalitate

Din importanța funcțională diferită pe care o au sunetele în tonalitate rezultă categoria de *trepte principale și secundare* în sistem.

În acest sens, sînt considerate *trepte principale* — pe care se realizează întreaga construcție melodico-armonică a tonalității — treptele I (tonica), V (dominanta) și IV (subdominanta)³³¹.

Celelalte trepte — II, III, VI și VII —, avînd un rol subordonat în angrenajul tonal, sînt considerate *secundare*.

Pe treptele principale (I, V, IV) se formează acordurile de bază ale tonalității (pilonii sistemului), adică acordurile tonicii, dominantei și subdominantei:



Procedeele de armonizare, cadențare, modulația și chiar construcția formelor muzicale pornesc de la această diferențiere și ierarhizare funcțională a treptelor ce compun tonalitatea.

3. Ordinea reală și cea aparentă a sunetelor în tonalitate

Funcțiile sunetelor în tonalitate — așa cum au fost descrise mai înainte — sînt într-un anumit sens, funcții (relații) de lucru în compoziție.

Pe alt plan al funcționalității muzicale însă, descifrăm în tonalitate — cum am făcut de altfel și la moduri — o funcționalitate cu implicații mai adînci, de ordin teoretic, estetic, filosofic și chiar matematic, bazată

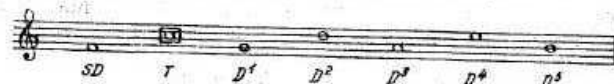
³³¹ În lexiconul francez „les degrés forts”.

pe succesiunea sunetelor din cvintă în cvintă perfectă (succesiunea pythagorică)³³².

Pentru determinarea unor asemenea raporturi mai complexe și totodată mai subtile, se studiază *ordinea reală* și cea *aparentă* a sunetelor în tonalitate.

— Se consideră *ordine reală* a sunetelor tonalității în cazul că le gîndim în succesiunea lor naturală (din cvintă în cvintă perfectă). Ea corespunde principiului fizic (natural) al producerii sunetelor, fiecare sunet fiind cvinta celui precedent³³³.

Ordinea reală a sunetelor în tonalitatea Do major:



— Se consideră *ordine aparentă* a sunetelor tonalității în cazul că le gîndim în cele mai apropiate raporturi de înălțime (prin tonuri și semitonuri); în realitate însă, o asemenea succesiune a sunetelor reflectă tot ordinea lor prin cvinte (*ordinea reală*).

Ordinea aparentă a sunetelor în tonalitatea Do major:



Ordinea funcțională reală și transpunerea ei în cea aparentă ne demonstrează că, în fapt, sistemul tonal — ca de altfel și alte sisteme funcționale — este alcătuit dintr-o succesiune de *dominante superioare și inferioare* raportate — în totalitate — unui sunet central (tonicii).

Un asemenea principiu al dominantelor acționează în întreaga teorie a tonalității, prin el explicîndu-se fenomene și procese importante cum sînt: relația tonală fundamentală T — D — SD, gradul de apropiere și depărtare dintre tonalități, modulația, formele componistice pe bază tonală, considerațiile estetice și de etos cu privire la tonalitate etc.

B. PRINCIPII GENERALE DECURGÎND DIN NOȚIUNEA DE GAMA

După cum s-a arătat mai înainte, prin gamă — element teoretic de abstractizare și generalizare — aflăm prototipul tonalității clasice cu legile sale de desfășurare.

³³² Pe acest criteriu funcțional muzicianul român Dimitrie Cuclin a pus bazele *esteticii muzicale*, știință care în vremurile noastre se conturează și definește din ce în ce mai pregnant. Din conținutul lucrărilor sale teoretice rezultă, de asemenea, o serie de implicații filosofice pe care distinsul muzician le face cu privire la fenomenul muzical, explorînd adînc zonele în care lucrează și acționează ordinea reală a sunetelor.

³³³ A se vedea principiul rezonanței, pag. 75.

Studiind gama unei tonalități, desprindem însă și alte principii decurgând din fenomenul tonal, ce pot fi mai ușor cercetate și stăpinite pe această cale.

1. Structura tetracordică a gamei tonale

Tonalitatea, prin modul cum sînt distribuite principalele funcții în gamă, constituie un sistem *tetracordic*.

O gamă tonală este alcătuită din două tetracorduri, avînd la extreme treptele principale ale tonalității: tonica, dominantă și subdominantă:



În gamele sistemului tonal se întrebuintează patru feluri de tetracorduri, fiecare de o structură aparte.

a) *Tetracordul major*, avînd interval de 3M între sunetul al III-lea și cel de bază, iar semitonul la vîrf:



Se întîlnește în structurile gamelor majore naturale, armonice și melodice, precum și în gama minoră melodică.

b) *Tetracordul minor*, avînd interval de 3m între sunetul al III-lea și cel de bază, iar semitonul la mijloc:



Se întîlnește în structura gamelor minore naturale, armonice și melodice, precum și în gama majoră melodică.

c) *Tetracordul minor frigid*, avînd interval de 3m între sunetul al III-lea și cel de bază, iar semitonul la bază:



Se întîlnește în structura gamei minore naturale și celei majore melodice.

d) *Tetracordul armonic*, avînd interval de 3M între sunetul al III-lea și cel de bază, secundă mărită pe sunetul al II-lea și 2 semitonuri — unul la bază, iar celălalt la vîrf:



Se întîlnește în structura gamei minore armonice și majore armonice.

Prin imbinarea celor patru feluri de tetracorduri se obțin toate gamele sistemului tonal major și minor cu variantele lor ³³⁴.

2. Legile atracției sunetelor în tonalitate

Potențialul energetic tensional al treptelor în gamă și rezolvările melodice specifice tonalității

În cîmpul funcțional tonal există atracții speciale ale *treptelor secundare* (II, III, VI, VII) spre cele *principale* (I, V, IV), iar, în ultimă analiză, ale tuturor treptelor spre *tonică* — elementul polarizator al tuturor energiilor tensionale ale sunetelor —, inclusiv ale *dominantei* și *subdominantei*.

Fenomenul de *atracție* presupune, implicit, pe cel de *rezolvare*, care în tonalitate, datorită funcționalității specifice, urmează anumite legi de comportare, ce vor fi analizate, în continuare, mai întîi în cadrul gamei majore, și apoi în cel al gamei minore.

Rezolvările atracțiilor tonale în gama majoră

a) Treptele secundare ce se află la interval de *semiton* față de vecinele lor superioare (cazul treptelor III și VII) posedă un *potențial energetic (de mișcare) intens*, ce se cere rezolvat melodic printr-un mers *obligatoriu* spre treapta imediat vecină:



³³⁴ A se vedea în continuare, structura gamelor majore și minore tonale (pag. 425—426).

b) Treptele secundare ce se află la interval de ton față de vecinele lor (cazul treptelor II și VI) posedă un potențial energetic mai scăzut decât cele aflate la semiton, de aceea ele se pot mișca în două direcții: fie spre treapta superioară, fie spre cea inferioară.³³⁵



Pentru evitarea unei rezolvări melodice ambigue a treptelor II și VI, se utilizează uneori alterarea lor coboritoare, investindu-se și acestea — prin aducerea la semiton față de tonică, respectiv față de dominantă — cu potențial energetic care cere rezolvarea obligatorie în cele două trepte principale:



Pe plan armonic, o astfel de rezolvare, obișnuită mai ales la cadențe, a generat acordul și cadența prin *sexta napolitană*³³⁶.

c) În cazul dominantei și subdominantei (treptele V și IV), acestea, prin rolul lor, acumulează potențialul energetic al treptelor secundare, pe care-l revărsă apoi — după formule speciale de cadențe — în re-torta tonică.

Dată fiind greutatea funcțională specifică a acestor trepte, ele pot efectua mersul spre tonică atât treptat, cât și prin salt.

Mersul dominantei spre tonică:



Mersul subdominantei spre tonică:



După cum se observă, în cazul cadenței perfecte, subdominanta face un drum ocolit, dar mai sigur, spre tonică, prin intermediul dominantei.

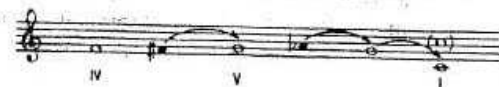
³³⁵ Noiăm cazul special al treptei a VI-a, care, în urcare, se rezolvă indirect, prin intermediul treptei a VII-a, la tonica superioară.

³³⁶ A se vedea pag. 435.

Siguranța cadențării (conducerii) spre tonică devine și mai mare dacă subdominanta este alterată suitor, în care caz ea intră mai întâi în zona de atracție a dominantei (ca sensibilă pentru aceasta) și se rezolvă apoi la tonică:



Alterarea suitoare a treptei a IV-a, coroborată cu alterarea coboritoare a treptei a VI-a, încarcă dominantă cu un dublu potențial energetic, ce duce spre o indubitabilă cadențare la tonică³³⁷:



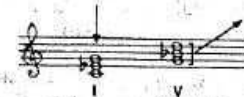
Rezolvările atracțiilor tonale în gama minoră

În gama minoră naturală, potențialul energetic (de mișcare) al treptelor secundare (II, III, VI, VII), observat în gama majoră, slăbește cu mult.

Pînă și treapta a VII-a, care în gama majoră are tendința cea mai puternică de mișcare spre tonică, se supune aici unei rezolvări melodice ambigue (neutre), putîndu-se efectua la ton superior sau inferior, deci în completă discordanță cu postulatele tonalității:



Pe plan armonic, dominantă gamei minore naturale este lipsită de potențialul energetic necesar cadențării la tonică și deservirii acesteia ca centru polarizator:



Cele de mai sus constituie rațiuni care au condus la adaptarea minorului natural pentru condițiile tonalității, ceea ce s-a realizat prin:

³³⁷ Dominanta sol este încadrată cu două note sensibile: fa diez sensibilă ascendentă și la bemol sensibilă descendentă creînd o melodie în zig-zag. (A se vedea Toduță Sigismund, *Formele muzicale ale Barocului în operele lui Johann Seb. Bach*, vol. I, p. 87, op. cit.).

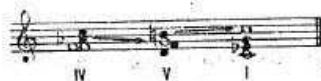
— ridicarea treptei a VII-a (varianta minorului armonic), care devine astfel sensibilă cu calități și atracții tonale identice cu acelea din majorul natural³³⁸;

— ridicarea și a treptei a VI-a (varianta minorului melodic), în scopul netezirii liniei melodice prin neutralizarea secunde mărite din minorul armonic.

Calități tonale pregnante primește de asemenea — prin schimbările structurale de mai sus — acordul *dominantei*, investindu-se cu același potențial energetic, atractiv spre tonică, observat mai înainte în gama majorului.

Devine posibilă acum realizarea celui mai tonal acord: *acordul de septimă de dominantă*.

Analizând — spre exemplu — o cadență perfectă în minorul armonic, vom observa cum acordul dominantei, precedat de acordul minor al subdominantei se direcționează puternic spre tonică:



Asemenea metamorfozări intervenite în structura minorului natural constituie — istoricește vorbind — ultima cucerire a „tiranului Do” asupra modurilor, medievale — după cum se exprimă Maurice Emmanuel³³⁹.

Astfel se consolidează și se desăvârșește funcțional cel mai înche-gat și unitar sistem muzical intonațional, *tonalitatea*, în cele două ipostaze ale sale: de mod major și de mod minor.

3. Gama diatonică și cromatică Conceptul de diatonism și cromatism în tonalitate

În prima ei fază, creația tonală folosește sisteme intonaționale în care sunetele sînt în relații de *diatonism pur* (sisteme tonale diatonice).

Cu timpul însă, în ordinea diatonică a tonalității apar și elemente cromatice (minorul armonic este un prim indiciu în această privință), ajungîndu-se într-un stadiu mai evoluat la sisteme avînd o structură *integral cromatică* (sisteme tonale cromatice).

³³⁸ Înainte de afirmarea tonalității, treapta VII din gama minoră se mișca liber, fiind folosită nealterată chiar și în cadența D—T, pînă ce sub influența cadenței similare din modul major a fost urcată și transformată în sensibilă.



³³⁹ Apud Doury, Pierre. *Grammaire de la langue musicale*. Paris, Editions Choudens, 1971, pag. 43.

Sistemele tonale diatonice sînt reprezentate teoretic prin *gama diatonică* heptatonică, iar cele cromatice, prin *gama cromatică* dodeca-fonică.

a) Gama diatonică

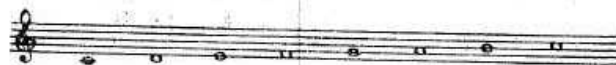
O gamă se consideră *diatonică* în cazul că toate cele 7 sunete ce o compun se succed prin tonuri și semitonuri diatonice.

Modelul unei astfel de organizări îl constituie gama majorului natural, între treptele căreia se realizează o succesiune de 5 tonuri și 2 semitonuri (semitonurile nefiind alăturate):



Verificarea diatonismului acestei game — ca de altfel al oricărui sistem diatonic — se face așezînd sunetele din cvintă în cvintă perfectă, adică în ordinea naturală. Dacă toate sunetele gamei se așază în această ordine, gama este în întregime diatonică, primind numele de *gamă diatonică-naturală*.

Gama diatonică naturală Do major



Ordinea sunetelor prin cvinte



O gamă diatonică completă de 7 sunete se compune deci din în-lănțuirea a șase cvinte perfecte.

Alterarea cromatică a uneia dintre treptele diatonice ale gamei face ca ea să nu mai rămînă în totalitate diatonică, întrucît succesiunea naturală prin cvinte se întrerupe în punctul unde apare modificarea prin alterații. O asemenea gamă poartă numele de *gamă diatonică-mo-dificată*. De exemplu:

Gama Do major armonic



Ordinea sunetelor prin cvinte



După principiile stabilite mai sus, în tonalitate sînt considerate *sisteme diatonice complete* (integrale) numai *majorul natural* și *minorul natural*, celelalte variante fiind *sisteme diatonice modificate* prin alterarea unor trepte (VI și VII).

b) Gama cromatică

În conceptul tonal, o gamă se consideră cromatică în cazul că sunetele componente se succed numai prin semitonuri (diatonice și cromatice)³⁴⁰.

Folosind toate cele 12 sunete posibile din cadrul octavei, în structura gamei cromatice tonale se formează 7 semitonuri diatonice și 5 semitonuri cromatice :

Construcție cu diezi (variante a)



Construcție cu bemoli (variante b)



Toate elementele cromatice sînt aduse în gamă din afara zonei diatonice³⁴¹ :

variante a



³⁴⁰ În conceptul modal — după cum s-a arătat —, simpla apariție a secun-dei mărite în sistem determină structura cromatică a acestuia; pe cînd în tonalitate cromatismul are sensul descris mai sus.

³⁴¹ A se vedea și „Sistemul tonal cromatic”, pag. 459.

variante b



C. PRINCIPII GENERALE DECURGÎND DIN NOȚIUNEA DE MOD

În tonalitate, prin mod se definește — după cum s-a menționat anterior³⁴² — sistemul de relații intervalice ale sunetelor componente față de tonică, determinantă fiind, în acest sens, poziția treptei a III-a. treaptă modală principală. După acest criteriu, modul unei tonalități poate fi :

- de stare majoră în cazul că treapta a III-a se află la interval de 3M față de tonică ;
- de stare minoră, în cazul că treapta a III-a se află la interval de 3m față de tonică.

Prin alterarea ascendentă sau descendentă a treptelor VI și VII se obțin alte două variante ale majorului și minorului tonal, așa încît fiecare dintre acestea prezintă trei aspecte :

- majorul : *natural, armonic, melodic*
- minorul : *natural, armonic, melodic*

1. Formele modale de stare majoră ale tonalității

Majorul natural (3M, 6M, 7M pe tonică) :



Majorul armonic (3M, 6m, 7M pe tonică)



³⁴² A se vedea pag. 410.

Majorul melodic (3M, 6m, 7m pe tonică)

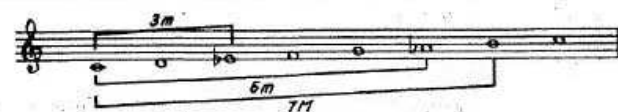


2. Formele modale de stare minoră ale tonalității

Minorul natural (3m, 6m, 7m pe tonică):



Minorul armonic (3m, 6m, 7M pe tonică):



Minorul melodic (în suire: 3m, 6M, 7M pe tonică) iar în coborire forma minorului natural: 3m, 6m, 7m pe tonică):



Prescurtat (stenografic), tonalitățile de mod major se notează prin litere majuscule, iar cele de mod minor prin litere minuscule. De exemplu:

- tonalitatea Do (C) = do major
- tonalitatea do (c) = do minor
- tonalitatea Sol (G) = sol major
- tonalitatea sol (g) = sol minor

Teoria actuală păstrează deci pentru noțiunea de mod două sensuri: — un sens larg = mod ca sistem componistic specific cu legi și principii deosebite de cele ale tonalității pe care o și precede istoricește³⁴³;

³⁴³ Acest aspect a fost tratat anterior în capitolele destinate limbajului muzical modal.

— un sens restrins = mod ca organizare și dispunere internă a sunetelor în tonalitate (tonalitate de mod major sau de mod minor).

Noțiunea de mod, în primul ei sens, a apărut și s-a utilizat cu mult timp înainte impunerii tonalității în conceptul general componistic, fiind o reflectare a artei medievale timpurii din perioada monodiei lui *cantus planus*.

Chiar și distincția de mod major — respectiv mod minor — aparține conceptului tonal de creație și n-a existat înainte de acesta.

D. PRINCIPII GENERALE DECURGIND DIN NOȚIUNEA DE ACORD

După cum se folosesc în cadrul unui sistem componistic ori altul, acordurile pot fi: *tonale, modale, atonale* sau de alt fel. Mai jos prezentăm pe scurt, structurile *acordului tonal*, folosirea lor în arta compo-nistică rămânând o preocupare a științei armoniei.

Acordul tonal

Cum a fost definit anterior³⁴⁴, *acordul tonal* constituie o organizare armonică specifică alcătuită din suprapunerea a cel puțin 3 sunete diferite, dispuse la intervale de terțe (mari și mici).

Creația tonală folosește obișnuit următoarele acorduri: *acordul de 3 sunete (trisonul)*, *acordul de 4 sunete (acordul de septimă)* și *acordul de 5 sunete (acordul de nonă)*. În mod excepțional se utilizează *acordul de 6 sunete (acordul de undecimă)* și *acordul de 7 sunete (acordul de terțiadecimă)*.

1. Acordul de 3 sunete

Acordul de 3 sunete (trisonul) este alcătuit din *sunetul fundamental*, *terța* și *cvinta* sa.

Ca structură, trisonul este de 4 feluri: *major, minor, mărit și micșorat*. Fiecare din aceste structuri ale acordului poate fi utilizată în trei stări (aspecte):

- *starea directă* = cu sunetul fundamental în bas³⁴⁵;
- *răsturnarea I* = cu terța în bas;
- *răsturnarea II* = cu cvinta în bas.

³⁴⁴ A se vedea pag. 411.

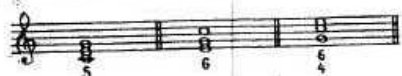
³⁴⁵ Prin „bas”, în cadrul unui acord, se înțelege sunetul cel mai grav al respectivului acord.

Pentru redarea acestor stări diferite ale trisonului, se întrebui-
tează următorul cifraj armonic ³⁴⁶:



Schemele acordurilor de 3^e sunete construite pe sunetul Do

— Acordul (trisonul) major ³⁴⁷.



— Acordul (trisonul) minor ³⁴⁸.



— Acordul (trisonul) mărit.



— Acordul (trisonul) micșorat.



³⁴⁶ Cifrajul armonic constituie un fel de stenografie sonoră alcătuită din sim-
boluri matematice prin care se redau relațiile și poziția diferitelor sunete ce com-
pun acordurile.

³⁴⁷ Hindemith, Paul. *Inițiere în compoziție*, pag. 33 (op. cit.): „Atita vreme
cit muzica va dăinui ca atare, ea va trebui să pornească de la acest acord, cel
mai pur și mai natural dintre toate, și tot în el va trebui să-și găsească rezol-
varea; muzicianul este atașat de acesta precum pictorul de culorile primare, sau
arhitectul de cele trei dimensiuni”.

„Trisonul major într-o formă largă redat de primele 6 armonice (armoni-
cele 1, 2, 3, 4, 5, 6) constituie unul din cele mai mărețe fenomene ale naturii”.

³⁴⁸ Ibidem, pag. 88 (op. cit.): „Cea mai firească explicație ar fi că formarea
trisonului minor și-ar avea originea în cerința omului de a transpune, și în
domeniul sonor, simetria care domnește în conformația corpului omenesc. Întru-
cit trisonul major ar reprezenta — datorită terțelor sale inegale (3M + 3m) o
configurație asimetrică, s-a găsit necesar să i se opună, pentru restabilirea echili-
brului, o imagine în oglindă a acestuia (3m + 3M)”. Este o supoziție a compo-
zitorului Hindemith formulată după teoria dualistă a „configurației simetrice”. El
însă va considera, până la urmă, — după o teorie mai veche — trisonul minor
drept „tulburare” a trisonului major.

2. Acordul de 4 sunete (acordul de septimă)

Acordul de 4 sunete este alcătuit din sunetul fundamental, terța,
cuinta și septima sa.

Structura acordului de septimă se determină, pe de o parte, în
funcție de trisonul de la baza lui (major, minor, mărit sau micșorat),
iar pe de alta, în funcție de mărimea septimei (mare, mică și micșo-
rată).

Acordul de septimă se folosește în patru stări: stare directă și
răsturnările I, II, III; în cifrajul armonic de mai jos ³⁴⁹:



Schemele acordurilor de septimă construite pe sunetul Do

Acorduri cu septimă mare

— trison major + septimă mare.



— trison minor + septimă mare.



— trison mărit + septimă mare.



Acorduri cu septimă mică

— trison major + septimă mică.



³⁴⁹ În paranteză se menționează formula completă de cifraj din care provine
cea rămasă în uzul didactic.

— trison minor + septimă mică.



— trison micșorat + septimă mică.



Acorduri cu septimă micșorată

— trison micșorat + septimă micșorată.



3. Acordul de 5 sunete (acordul de nonă)

Acordul de 5 sunete este alcătuit din *sunetul fundamental, terța, cvinta, septima și nona* sa.

Structura acordului de nonă fiind mai complexă, se determină prin mărimea *trisonului* de la bază, a *septimei* și a *nonei*.

Acordul de nonă mai frecvent întrebunțat în creația clasică este *nona de dominantă* (de pe treapta V-a), alcătuit din trison major, septimă mică și nonă mare — pentru tonalitatea majoră — și din trison major, septimă mică și nonă mică — pentru tonalitatea minoră.

Acordul de nonă de dominantă pentru tonalitățile *Do major* și *do minor*



4. Acordurile de 6 și 7 sunete (acordurile de undecimă și terțiadecimă)

În scopul dezvoltării armoniei tonale, creația contemporană utilizează și acordurile de 6, respectiv 7 sunete.

Acordul de 6 sunete (acordul de undecimă) se obține adăugind încă o terță peste acordul de nonă :



Acordul de 7 sunete (acordul de terțiadecimă) se obține adăugind încă o terță peste acordul de undecimă :



Acest din urmă acord conține în structura sa întregul material sonor al scării tonale diatonice.

Ca și celelalte specii de acorduri, acordul de undecimă și cel de terțiadecimă pot fi variate ca structură, depinzând de mărimea acordurilor mai mici din componența lor (nona, septima, trisonul) și, în ultimă analiză, de mărimea undecimei, respectiv a terțiadecimei.

5. Acorduri principale și secundare

Acordurile de orice structură — trison, septimă, nonă etc. — dacă se formează pe treptele principale ale tonalității (treptele I, V, IV) poartă numele de *acorduri principale*, întrucât determină tonalitatea pe plan armonic.

Acordurile care se formează pe treptele secundare ale tonalității (treptele II, III, VI și VII) se numesc *acorduri secundare*, întrucât sînt dependente și subordonate celor principale. În anumite condiții determinate de practica și știința armoniei clasice, cele secundare pot prelua funcțiile acordurilor principale.

6. Acorduri consonante și disonante

Acordurile formate din intervale armonice consonante se numesc *acorduri consonante*. Din această categorie fac parte numai acordurile de 3 sunete (trisonurile) majore și minore.

Acordurile în alcătuirea cărora intră unul sau mai multe intervale disonante se numesc *acorduri disonante*. Din această categorie fac parte : acordurile de 3 sunete (trisonurile) mărite și micșorate, acordurile de septimă, nonă, undecimă etc.

După preceptele armoniei tonale clasice, toate acordurile disonante se cer rezolvate în acorduri consonante, nerezolvarea lor constituind o excepție de la regula astfel formulată.

Pe plan estetic, opoziția permanentă dintre acordurile disonante și cele consonante constituie dialectica dezvoltării armoniei tonale clasice.

7. Determinare istorico-evolutivă

Utilizarea diferitelor acorduri tonale în practica muzicală este strins legată de evoluția conceptului de tonalitate însuși.

Acordul major de 3 sunete (trisonul M) se practica deja în polifonia timpurie a sec. XVI prin trecerea intervalului de terță în rândul consonanțelor pe lângă cele perfecte de octavă, cvintă și cvartă. O asemenea terță rezultând din rezonanța primelor 6 armonice (sistemul de intonație „Zarlino”), este anume destinată a alcătui acordul major (armonicele 4, 5, 6). În această perioadă acordul de septimă era total necunoscut³⁵⁰.

În creația secolului XVII trisonul major i se adaugă încă o terță mică obținându-se acordul de septimă a cărui utilizare coincide și depinde de afirmarea tonalității ca principiu componistic venind după cel plurimodal renascențist. Se folosea acum numai acordul de septimă de dominantă (de pe treapta V-a a gamei tonale) menit să servească postulatele armoniei tonale.

În creația secolului XIX acordul de nonă este folosit mai ales pe dominantă (treapta V-a), cu reguli precise de pregătire și rezolvare ca în cazul oricărui acord considerat disonant.

În operele lui Wagner însă, acordul de nonă se înfiltează și pe alte trepte, iar pregătirea și rezolvarea lui nu mai constituie o regulă. Puțin mai târziu, în lucrările lui Debussy acordul de nonă devine „element primordial al vocabularului său, nemaifiind considerat și tratat ca o disonanță ce trebuie rezolvată; și sururile de none paralele înecă tonalitatea creșd o senzație de atonalitate”³⁵¹.

În prezent, știința armoniei — reflectând desigur realitățile existente în creație — ne prezintă o bogată paletă de acorduri din afara celor generate de conceptul tonalității clasice, precum :

- acordurile structurate pe cvarte și cvinte, utilizate mai ales în scrierea modală;
- acordurile „ou trepte alterate” demonstrând cromatizarea intensă a substanței armonice;
- acordul modal mixt, major-minor;
- acordurile seriale configurate după legile atonal-dodecafonice;
- agregatele (conglomeratele) sonore în care se ignoră orice ierarhizare funcțional-armonică;
- acordurile „cluster” (de forma „clorchine”) alcătuite din suprapuneri de mai multe secunde mari și mici alăturate;
- acordurile de rezonanță ale căror sunete se ierarhizează după ordinea în care apar în fenomenul rezonanței naturale (legea fizică a „armonicilor”);
- acordul pivot ce păstrează pe distanțe prelungite intervalele inițiale dar, prin schimbarea funcției sunetelor componente, el poate aparține, în același timp, unor tonalități diferite.

³⁵⁰ Chailley, Jacques. *Cours d'histoire de la musique*, Alphonse Leduc, Éditions Musicales, Paris, 1967, Tome I, pag. 11 (op. cit.).

³⁵¹ Rașcanu, Alexandru. *Armonia*. Editura didactică și pedagogică, București, vol. I, 1974, pag. 153.

— iar ca rezultat al travaliului pancromatic și serial-dodecafonic, acordul numit sugestiv „piramidă” (cel mai mare acord al muzicii), compus fiind din toate cele 12 sunete ale scării cromatice dispuse în 12 intervale diferite³⁵².

Ca o ultimă expresie evolutivă a armoniei contemporane, vom adăuga, la toate cele de mai sus, utilizarea fascicolului sonor — o formă specifică a armoniei de muzică electronică — obținut prin imprimările pe bandă magnetică. Fascicolul sonor constă din folosirea concomitentă — în ordinea rezonanței — a tuturor frecvențelor posibile între două limite de înălțimi. „Grosimea” fascicolului sonor este aleasă de către compozitor și dirijată apoi pe o linie dorită de el în planurile orizontale.

E. CADENȚELE TONALE

Atât în sistemul componistic modal, cât și în cel tonal, formulele de cadență³⁵³ fac parte integrantă din structura specifică a sistemelor respective, determinându-le esența și caracterul.

— În moduri, după cum s-a arătat, cadențele sînt de factură melodică și de o varietate aparte, deosebindu-se de la o structură modală la altă structură modală.

Împreună cu formulele (intorsăturile) melodice, cadențele completează caracteristicile de structură proprii fiecărui mod definindu-l și particularizându-l în contextul celorlalte pe plan morfologic.

În cazul armonizării cîntului modal, măiestria cu care trebuie tratate cadențele, constituie — printre altele — o condiție esențială a componisticii, urmînd a se păstra nealterate structurile, sensul expresiv, subtilitatea, originalitatea și chiar personalitatea exprimării muzicale modale.

— În tonalitate — prin însăși esența fenomenului — cadențele sînt de factură armonică, realizîndu-se pe cadrul celor trei funcții (trepte) principale T-D-SD, care constituie osatura întregului edificiu pe bază tonală.

Melodia tonală, în mod firesc, folosește aceleași cadențe din armonie, dar într-o proiecție orizontală, în care caz armonia trebuie subînțeleasă.

Din practica armoniei clasice (tradiționale) s-a desprins o serie de formule de cadențe arhetipice — reduse ca număr — pe care le întîlnim în orice discurs muzical de factură tonală, marcîndu-i opririle provizorii (suspensive) sau definitive (concluzive) și determinîndu-i configurația sintactică (frazele și perioadele), iar, în ultimă analiză, limpezimea, deci claritatea construcției.

Principalele cadențe tonale se realizează prin formulele de mai jos, prezentate schematic pentru tonalitatea *Do major*.

³⁵² Eimert, Herbert. *Grundlagen der musikalischen Reihentechnik*. Universal Edition 1964, Wien, pag. 41.

³⁵³ În limba latină, *cado* = a cădea, a fi la sfîrșit, a se potoli, a se sfîrși; termenul corespunzător din muzica Evului mediu: *clausula* (sfîrșit, oprire).



e) Minorul armonic

Gama minorului armonic se formează prin ridicarea cromatică a treptei a VII-a a minorului natural:

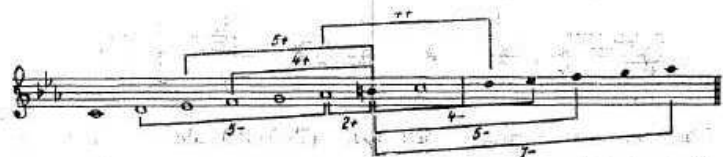


Caracteristici de structură

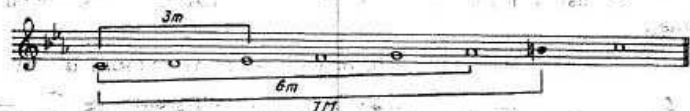
În mod aple, pe treapta a VI-a, *secunda mărită* — interval caracteristic principal, creat din nevoia ca în armonie (de unde și numele de minor armonic) sistemul să poată avea sensibilitate, funcțiune specific tonală, precum și acordul major al treptei a V-a (dominantă), elemente necesare lucrului în armonia tonală.

Tonurile se află între treptele I—II; III—IV; IV—V; iar semitonurile (3 la număr), între treptele II—III; V—VI; VII—VIII.

Sistemul este bogat în *intervale caracteristice* (mărite și micșorate), pe treptele: II (5—), III (5+), IV (4+), VI (2+ și 4+), VII (4—, 5— și 7—):



Treptele modale (III, VI, VII) se află la intervale de 3m, 6m și 7m față de tonică:



Tetracordurile din care este alcătuită gama modului minor armonic sînt diferite: primul minor, iar celălalt armonic (cu 2+):



Acordurile minorului armonic sînt colorate și variate ca structură, corespunzînd cerințelor armoniei tonale:



De o importanță deosebită pentru armonia minorului armonic sînt acordurile de pe treptele I (acord minor), V (acord major) și VII (acord micșorat, cerînd rezolvarea în acordul tonicii).

În creație, minorul armonic este cel mai utilizat dintre variantele tonalităților minore.

Posedînd sensibilitate ca și majorul natural (treapta a VII-a la interval de semiton față de tonică), precum și acordul major cu septimă mică de pe treapta a V-a (dominantă) — elemente esențiale în angrenajul tonal —, minorul armonic răspunde cerințelor stilului armoniei tonale clasice, pentru care a și fost creat.

Maeștrii artei clasice și romantice au arătat chiar o predilecție pentru minorul tonal de această structură.

Ludwig van Beethoven — SIMFONIA NR. 3 ÎN MI BEMOL „EROICA”, op. 55, p. II tema I



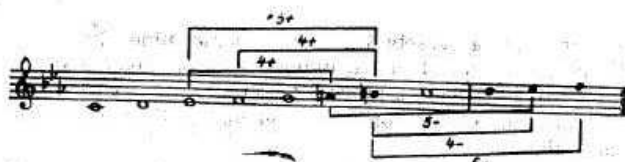
f) Minorul melodic

Gama minorului melodic se formează, în urcare, prin ridicarea cromatică a treptelor VI și VII ale minorului natural, în coborîre revenind la structura celei naturale:



Tonurile se află între treptele I-II; III-IV; IV-V; V-VI; VI-VII; iar semitonurile între treptele II-III și VII-VIII.

— Intervalele caracteristice ale modului se formează pe treptele III (4+ și 5+), IV (4+), VI (5-), VII (4- și 5-):



Treptele modale (III, VI și VII) se află la intervale de 3m, 6M și 7M față de tonică:



Tetracordurile modului sînt diferite: primul minor, iar celălalt major, drept care sistemul mai este numit minor-major:



Acordurile ce se formează pe treptele gamei minore melodice au structura următoare:



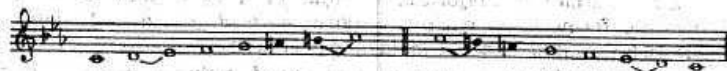
Utilizarea minorului melodic în creație este aproape totdeauna însoțită de aceea a minorului armonic sau a minorului natural, deci nu deține o autonomie de lucru.

Minorul melodic găsește însă o întrebuințare frecventă în cadențele finale melodice și armonice, pentru care structură sa răspunde cerințelor impuse de principiile și legile tonalității.



g) Minorul „Bach“

Prin personalitatea sa covârșitoare, Bach a impus în creație o variantă a minorului ce-i poartă numele, sistem care păstrează alterările suitoare ale treptelor VI și VII și în coborîre:

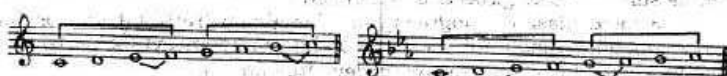


Johann Sebastian Bach — INVENȚIUNI LA DOUĂ VOCI PENTRU PIAN. INVENȚIUNEA NR. 4



Pentru a conchide, prezentăm mai jos gamele tonalităților majore și minore, cu variantele lor, într-o paralelă din care se pot observa mai bine deosebiri, atât pe plan orizontal, cât și pe plan vertical:

Măjorul natural (3M, 6M, 7M) Minorul natural (3m, 6m, 7m)



Majorul armonic (3M, 6m, 7M)



Minorul armonic (3m, 6m, 7M)



Majorul melodic (3M, 6m, 7m)



Minorul melodic (3m, 6M, 7M)



Din prezentarea comparativă de mai sus, un principiu general se desprinde: toate modificările intervenite pentru obținerea variantelor majorului natural și minorului natural se efectuează în tetracordul superior (treptele VI și VII), tetracordul inferior rămânând stabil, ca tetracord ce constituie baza modală — majoră sau minoră — a tonalității.

Transpunerea tuturor acestor structuri modale pe oricare din sunetele scării cromatice creează tonalități — ca sistem de lucru în compoziție — o perspectivă pe care n-au avut-o alte sisteme compo-nistice.

Dintre variantele majorului și minorului, în creația tonală cele mai utilizate forme modale sînt: *majorul natural* (schema 1); *minorul armonic* (schema 5) și *minorul melodic* (schema 6).

Celelalte variante — majorul armonic și melodic, precum și minorul natural — fiind de substrat popular, se întîlnesc mai rar în literatura muzicală tonală.

Acestea păstrează chiar și în tonalitate caracterul lor modal fiind mai proprii tratării după armonia specifică genului (armonia modală).

2. Formarea tonalităților majore și minore pe alte sunete

În teoria tonalității, unul din principiile fundamentale îl constituie transpunerea majorului și minorului, cu variantele lor, pe oricare din cele 12 sunete ale scării cromatice, deci în orice tonalitate (pe orice tonică), formîndu-se în acest fel seria de tonalități majore și minore utilizate în creația clasică.

Constituirea (formarea) tonalităților majore și minore pe alte sunete se obține — din punct de vedere teoretic — pe două căi:

— prin transpunerea exactă a gamei majorului, respectiv a minorului, pe sunetul dorit (procedeul simetriei);

— prin deplasarea angrenajului funcțional reflectat de ordinea reală a sunetelor tonalității — ordinea din cvintă în cvintă perfectă — de pe un centru tonal pe altul (procedeul funcțional).

a) Formarea tonalităților majore pe alte sunete

— *Primul procedeu* (constituirea prin simetrie).

Pentru formarea tonalităților majore pe alte sunete, se pleacă de la structura gamei model *Do major*, în care tonurile și semitonurile — după cum s-a arătat — se succed în ordinea: ton, ton, semiton, ton, ton, semiton.

Prin transpunerea fidelă (simetrică) a acestei formule modale prototip pe alte centre sonore se obțin noi tonalități de mod major.

În conformitate cu principiile tonale de notație, alterațiile constitutive ale noii tonalități se trec la cheie, formînd *armura* respectivă. De exemplu:



După cum rezultă însă din teoria funcționalității tonale — dedusă la rîndul ei din creație —, ordinea în care se formează și apar tonalitățile majore — ca de altfel și cele minore — urmează principiul succesiunii din cvintă în cvintă perfectă (ordinea reală), astfel:



Transpunerea se face, desigur, prin mijlocirea cvintei perfecte temperate.

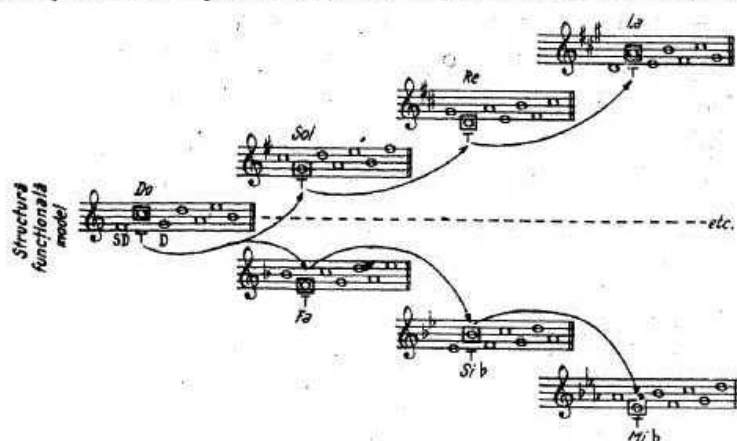
— *Al doilea procedeu* (deplasarea angrenajului de funcții).

Principiul constituirii tonalităților din cvintă în cvintă perfectă — adică în ordinea reală — decurge din relațiile funcționale pe care tonalitatea le-a generat în creație, relații desfășurate pe linia dominantelor superioare și inferioare, așa cum au fost prezentate deja la sistemul de funcții³⁵⁷.

Prin deplasarea angrenajului de funcții tonale de pe o tonică inițială pe dominantă ei — superioară sau inferioară — se declanșează

³⁵⁷ A se vedea pag. 413.

in ambele direcții, ascendent și descendent, generări de noi tonalități, dacă procesul se repetă în lanț, deci cu fiecare tonică nouă obținută:



b) Formarea tonalităților minore pe alte sunete

Pentru formarea tonalităților minore pe alte sunete se folosesc aceleași procedee expuse mai înainte la tonalitățile majore, cu deosebirea că în ambele situații se pleacă de la structura prototip a minorului natural cu tonica pe la (la minor natural) ³⁵⁸.

În constituirea tonalităților minore după primul procedeu (al simetriei), structura model de la care se pleacă va fi deci următoarea: ton, semiton, ton, ton, semiton, ton, ton.

Prin transpunerea simetrică a formulei de mai sus pe celelalte sunete din seria cvintelor, obținem șirul de tonalități minore cu armurile corespunzătoare:

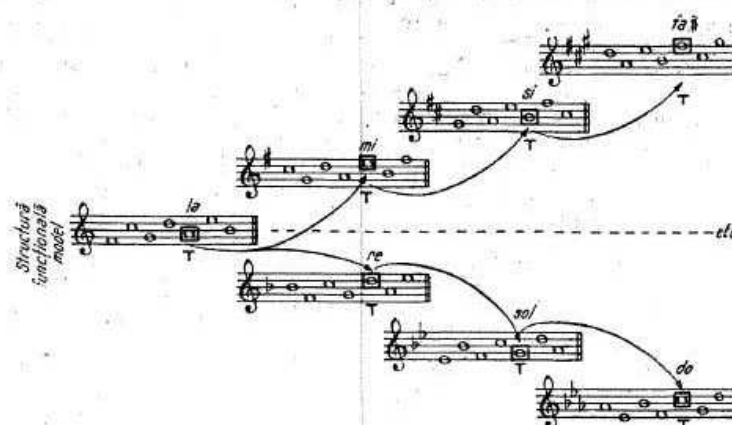


În constituirea tonalităților minore după cel de-al doilea procedeu, structura funcțională model de la care se pleacă este de asemenea a

³⁵⁸ Deși minorul natural este mai puțin folosit în creația tonală, el reprezintă în teorie prototipul tonalității minore, din care derivă minorul armonic, cit și cel melodic.

tonalității la minor natural, materialul căreia se așează în întregime în ordinea reală (din cvintă în cvintă perfectă).

Deplasind formula funcțională a tonalității model la minor natural pe celelalte sunete din seria cvintelor, obținem șirul de tonalități minore:



Din punct de vedere teoretic, formarea de noi tonalități majore și minore poate fi continuată, obținându-se astfel și tonalități cu peste 7 alterații constitutive, dar care nu se întrebuițesc decât cu totul excepțional în creație, fiind înlocuite prin enarmonicele lor.

Alcătuirea de tonalități cu peste 7 alterații constitutive:



3. Cadranul și spirala tonalităților

a) Așezarea tonalităților în cadran

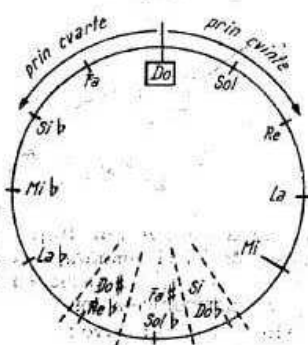
Întrebuințind toate posibilitățile de constituire a majorului și minorului tonal pe alte sunete, ajungem la un număr de 15 tonalități majore și 15 tonalități minore (în calcul nu intră tonalitățile cu mai mult de 7 alterații constitutive, deoarece în practică nu sînt utilizate).

Prin enarmonizare, numărul tonalităților se reduce la 12 de mod major și tot atâtea de mod minor, corespunzând deci celor 12 puncte sonore (tonici) din scara cromatică.

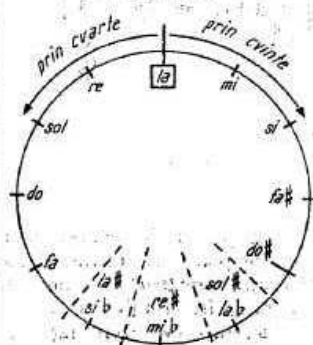
Ordonarea tonalităților pe un cadru circular, cu succesiune în sensul acelor de ceasornic ne evidențiază locul fiecăreia în sistem, gradul de apropiere și depărtare dintre ele, precum și relațiile enarmonice (tonalitățile enarmonice).

O asemenea așezare are la bază sistemul temperării sonore, tonalitățile înscriindu-se într-un cerc închis, deoarece, cele aflate în raport de enarmonie, sînt enarmonice în mod absolut (reprezintă aceeași tonalitate, diferențindu-se doar prin numele treptelor). Valoarea cvintei dintre tonalități în acest cerc este cea temperată (700 cenți):

Cadrul tonalităților majore



Cadrul tonalităților minore



b) Așezarea tonalităților în spirală

Utilizarea în creație a tonalităților majore și minore constituite pe diferite sunete are consecințe importante de ordin estetic, fiecare tonalitate deținând o anumită caracteristică expresivă față de alta, chiar dacă sînt de aceeași structură modală, cum ar fi Do major cu Mi major sau la minor cu re minor etc.

Încercarea unor teoreticieni de a găsi fiecărei tonalități o corespondență în lumea culorilor rezidă tocmai în această organică relație dintre tonalitatea aleasă de compozitor și sentimentele (ideile) ce dorește să le exprime.

Să ne imaginăm numai cît ar pierde ca expresie o simfonie beethoveniană dacă i-am schimba tonalitatea originală, transpunind-o pe alte înălțimi sonore, adică pe alte tonici.

Explicația pe care o dau acestui fenomen nu numai muzicienii, ci și oamenii de știință, rezidă în faptul că, pe plan fizic, o tonică oarecare creează o lume a sa proprie de armonice, care determină o anumită ambianță expresivă, ce se răsfrînge asupra întregii tonalități. Pe plan

componistic, fenomenul este resimțit cu ușurință în momentul cînd tonica inițială este părăsită (în cazul modulației), mergîndu-se spre alte centre tonale.

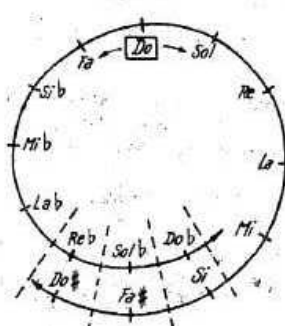
Principiul ce se desprinde din aceste considerațiuni cu largă aplicare în estetica limbajului muzical constă în aceea că, din punct de vedere expresiv, o tonalitate nu poate fi înlocuită cu alta, chiar dacă sînt de aceeași structură modală. Fenomenul se redă grafic mult mai corect și sugestiv pe calea unei spirale decît printr-un cadru orar fix.

Așezarea tonalităților pe o spirală demonstrează și vizual că fiecare dintre ele ocupă prin exclusivitate un anumit punct al acesteia — irepetabil și inimitabil — echivalent cu o anumită zonă din arcul mare al expresiei tonale.

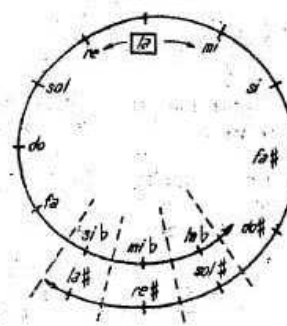
Iată de ce transportarea unei lucrări muzicale din tonalitatea originală în altă tonalitate nu se face fără a se pierde ceva din atmosfera, ambianța și culoarea expresivă proprii fiecărei tonalități³⁵⁹.

O asemenea așezare are la bază sistemul sonor netemperat, tonalitățile aflate în raport de enarmonie reprezentînd centre (tonale) distincte, ceea ce se reflectă corect printr-o spirală. Valoarea cvintei dintre tonalități în acest cerc este cea naturală ($\frac{3}{2}$):

Spirala tonalităților majore



Spirala tonalităților minore



X Raporturile ce se statornicesc între diferitele tonalități în compoziția muzicală

În opera de artă, tonalitățile intră în raporturi unele cu altele pe diverse planuri ale realizării componistice.

Cele mai importante raporturi statornicite între tonalități în procesul componistic se referă la: tonalități relative (paralele), omonime.

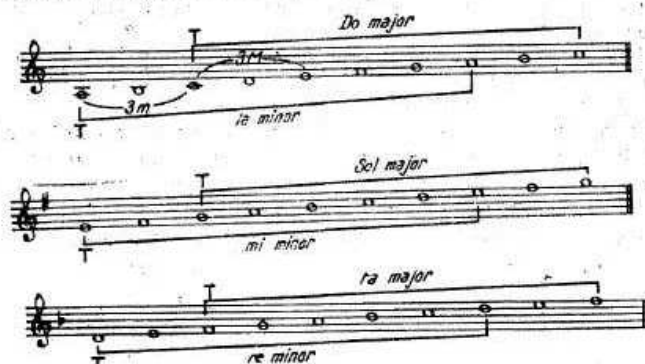
³⁵⁹ Thuille Ludwig — compozitor german — în a sa „Harmonielehre” (1907) procedează prin spirală, cum de fapt este mai logic și mult mai aproape de sensurile estetice ale fiecărei tonalități.

și enarmonice. În același cadru al relațiilor se studiază, de asemenea, gradul de apropiere sau depărtare dintre diferitele tonalități.

a) Tonalități relative (paralele)

Sînt considerate *relative* sau *paralele* două tonalități alcătuite din același material sonor, dar deosebindu-se prin tonică și mod.

Gamele acestor tonalități sînt deci în relațiile cele mai apropiate (game relative) datorită materialului sonor comun pe care-l folosesc. Cîteva exemple de tonalități relative :



Principiul teoretic ce fixează un asemenea raport între tonalități poate fi formulat astfel : fiecare tonalitate majoră are relativă sa minoră, situată la 3m inferioară, și invers : fiecare tonalitate minoră are relativă sa majoră, situată la 3m superioară.

Folosind un material sonor comun, tonalitățile relative (paralele) se înscriu cu aceeași armură :

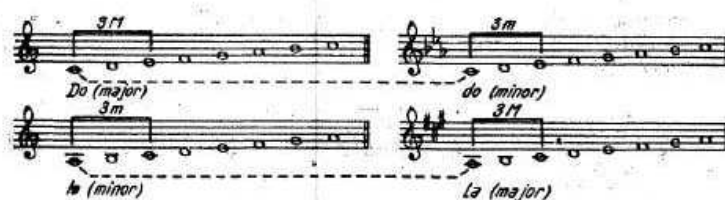


Utilizarea unui material paralel (comun) în tonalitățile relative permite împletirea lor cu ușurință în cadrul aceleiași compoziții ; de aceea modulația de la o tonalitate la relativă sa constituie un procedeu frecvent în creația tonală.

b) Tonalități omonime

Se consideră *omonime*³⁶⁰ două tonalități care sînt alcătuite dintr-un material sonor diferit ca structură modală (major-minor sau minor-major), dar avînd comună tonică. De exemplu :

³⁶⁰ În limba greacă, *omonimos* (ὁμόνομος) = supus aceluiași legi (traducere strictă) ; sensul muzical : aceeași tonică.



Între o tonalitate majoră și omonima sa minoră — sau invers — există o diferență de 3 cînte perfecte descendente — respectiv ascendente —, care se reflectă, grafic vorbind, prin armurile folosite :



Raporturile de omonimitate dintre tonalități sînt frecvent utilizate datorită celor 2 tonici comune și, implicit, a celorlalte trepte principale comune (T-D-SD), cu toate că acordurile ce se formează pe aceste trepte sînt diferite :



Prin caracteristicile lor, cele două tonalități omonime oferă compoziției tonale suficiente relații pentru a fi întrebuințate împreună, mai ales într-un proces de modulație specifică armoniei clasice (modulația la omonimă) sau chiar ca element de construcție ahritectonică a operelor de artă, adică în realizarea formelor componistice.

c) Tonalități enarmonice

Principiul enarmoniei — tratat deja la fizica sunetelor și la teoria intervalelor — acționează cu efecte similare și în relațiile dintre tonalități.

În consecință, sînt considerate *enarmonice* două tonalități care folosesc sunete (trepte) de aceeași înălțime, diferind însă prin numire și expresie grafică.



Cu autorizația acordată de B. Schott's Söhne Musikverlag — Mainz, editori proprietari.

B. POLITONALITATE ȘI POLIMODALITATE

Evoluarea concomitentă — adică pe plan armonic și polifonic — a două sau mai multe voci în tonalități ori moduri diferite constituie procedeul numit în compoziție *politonalitate*, respectiv *polimodalitate*.

El se dezvoltă cu precădere în creația secolului XX, ca urmare a lărgirii conceptului de tonalitate și mod, în toate compartimentele realizării artistice.

Compozitori de renume ca Stravinski, Bartók, Prokofiev, Milhaud, Britten, Messiaen etc., practică intens procedeul, situându-l la granița dintre mijloacele tonale și atonale de lucru.

Ca forme incipiente, se cunosc suprapunerile *bilonale* și *bimodale*, adică folosirea numai a două tonalități — respectiv două moduri — cu tonici diferite sau de structuri diferite.

Exemple din literatură pe bază politonală

Béla Bartók — MIKROKOSMOS (IV)



Vocea I = tonalitatea *Si major*; vocea II = tonalitatea *la minor*.

Darius Milhaud — LES CHOËPHORES după „Orestia” de Eschyl
I. Vociferation funèbre



Cu autorizația acordată de Boosey & Hawkes — Music Publishers Limited — London, editori proprietari.

Vocea I = tonalitatea *Do major*; vocea II = tonalitatea *Mi major*.
Igor Stravinski — „PETRUȘKA” — SUITĂ DE BALET PENTRU ORCHESTRA



Cu autorizația acordată de Heugel & Cie — Paris, editori proprietari pentru toate țările.

Vocea I = tonalitatea *Do major*; vocea II = tonalitatea *Fa diez major*.

Suprapunerile de tonalități diatonice — cum sînt cele de mai sus — produc un efect distinct al etajării sistemelor respective, avînd un sens emotiv sau altul, în funcție de conținutul operei de artă.

Spre deosebire de acestea însă, suprapunerile de tonalități intens cromatizate — cum sînt cele integrate descrise deja — produc mai mult un efect vecin cu atonalitatea.

Vom prezenta, în continuare, un exemplu din literatură pe bază polimodală:

Béla Bartók — CVARTETUL PENTRU COARDE NR. 3



În acest exemplu, fiecare voce se desfășoară pe structuri modale lidico-mixolidice realizate mereu pe altă tonică.

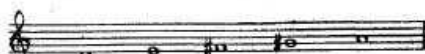
Analiza primelor 8 măsuri (1—8)

Vocea I = tonica pe sunetul fa

Vocea II = tonica pe sunetul do

Vocea III = tonica pe sunetul si bemol

Vocea IV = tonica pe sunetul re



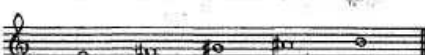
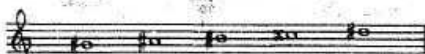
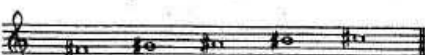
Analiza celorlalte 8 măsuri (9—16)

Vocea I modulează la tonica fa diez

Vocea II modulează la tonica sol diez

Vocea III modulează la tonica mi

Vocea IV păstrează pedala re.



În această parte a lucrării, structura modală lidică apare și pe verticală, în alegerea tonicilor pentru fiecare voce: re, mi, fa diez, sol diez.

Ca o dezvoltare maximă a procedeelelor tono-modale, înregistrăm utilizarea unor *macromodulații*, prin care înțelegem trecerile de la un mare grup politonal la alt grup politonal, sau de la un mare grup polimodal la alt grup polimodal, cum întâlnim la unii compozitori contemporani.

Este încă o dovadă a lărgirii extreme a conceptului tono-modal prin chiar procedeele altădată clasice și, totodată, o confirmare a mersului dialectic spre noi mijloace de lucru — ca o supremă lege a progresului oricărei arte și oricărui domeniu.

C. SISTEMUL MODAL HEXATONIC (SCARA PRIN TONURI)

Unul din primele sisteme componistice care pune radical în cum-pănă relațiile bazate pe gravitarea sunetelor spre un centru (tonică) îl constituie sistemul modal *hexatonic*, al cărui material sonor, așezat în scară, realizează o succesiune numai prin tonuri.

Un astfel de sistem — lipsit complet de semitonuri — se obține prin divizarea octavei în 6 intervale egale (tonuri egal temperate)³⁹³:



Fiind alcătuit din 6 tonuri egal temperate, întregul sistem devine implicit temperat, permițând utilizarea enarmoniei absolute chiar și pe plan funcțional (un sunet poate înlocui în mod absolut pe enarmonicul său), ceea ce explică faptul că în creația hexatonică apar dese înlocuiri (tranzitii) enarmonice atât în melodie, cât și în armonie.

Baza teoretică a sistemului hexatonic rezidă în scara cromatică dodecafonică, provenind fie din elementele impare ale acesteia (1—3—5—7—9—11—13), fie din cele pare (2—4—6—8—10—12—14), astfel:



Sucesiunea numai prin tonuri a sunetelor în sistem — deci absența totală a semitonurilor, care sînt intervale cu atracții și rezolvări specific tonale — aduce schimbări radicale în teoria clasică a tonalității, precum:

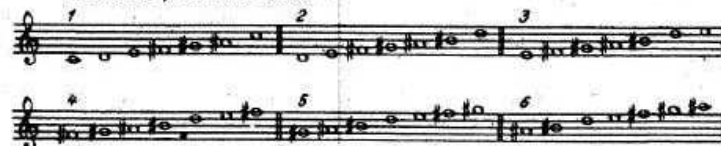
— Uniformizarea ordinii interioare în scară a sunetelor (succesiuni numai prin tonuri) anihilează majorul și minorul tonal — ca și orice alte structuri modale.

— Fiecare sunet component al sistemului se tratează egal pe plan funcțional (de fapt nu se face vreo referire la ierarhia funcțională), deci poate servi drept tonică, obținându-se astfel 6 variante posibile ale scării³⁹⁴:

³⁹³ Ca ortografie, în urcare se întrebuițează alterații expansive, iar în coborîre cele depressive.

³⁹⁴ Variantele apar numai în scris (notație), întrucît auditiv scara rămîne aceeași, putînd fi deplasată pe orice sunet din succesiunea cromatică.

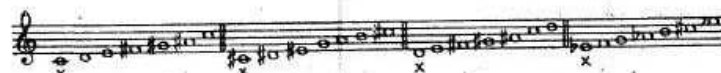
Hexatonice pe diferite sunete



— Pe toate treptele scării hexatonice se formează numai acorduri (trisonuri) mărite:



— Procesul modulatoriu — în sensurile și cu aplicațiile lui tonomodale — nu se mai poate realiza în condițiile creației hexatonice, fiind înlocuit aici prin operațiuni de transpunere a sistemului pe oricare din sunetele scării cromatice, procedeu de care va beneficia din plin creația atonală:



— În final, sistemul hexatonic — datorită caracteristicilor sale de structură — aduce neutralizarea relațiilor de tip tonomodale și, pînă la urmă, anihilarea funcționalităților muzicale decurgînd din gravitatea sunetelor spre un centru. Pe plan componistic, el reprezintă puternica replică dată de către Claude Debussy — precum și de alți compozitori ai secolului XX — relațiilor tonale ajunse la limita extremă a utilizării și practicării lor.

Posedînd forme structurale care contrastează evident cu cele tonomodale clasice, și mînuită cu atîta ingeniozitate și inventivitate de către Debussy — unul dintre marii inovatori în domeniul mijloacelor de expresie ale muzicii —, scara hexatonică creează premisele pentru trecerea la sisteme non-gravitaționale, fiind socotită, nu fără temei, poartă spre atonalism și dodecafonism.

Claude Debussy — VOILES, PRELUDII PENTRU PIAN NR. 2 caietul I



Sistemul hexatonic folosit de Debussy ilustrează cel mai bine puternica influență a picturii impresioniste asupra operei sale, în care, tonalitatea, cu preceptele ei clasice, pierde evident situația privilegiată avută mai înainte.

În acest sens, consonanțele și disonanțele nu mai au caracter contrastant; în armonie se folosesc fără restricții cvartele și cvintele paralele; trisonurile mărite nerezolvate; acordurile înălțuite (în suită) de cvarte, none și undecime; suprapuneri de tonalități — toate asemenea mijloace și încă altele devenind la Debussy expresii de culoare.

Ritmica în alcătuirii gingașe, timbruri sonore întrebuințate cu măiestrie prin instrumente preferate de compozitor, acompaniamentele discrete ale recitativelor printr-o armonie diafană — completează arsenalul de mijloace prin care Debussy revoluționează muzica secolului nostru.

Cîteva expresii poetico-filosofice atribuite de Lucian Blaga impresionismului lui Debussy ³⁹⁵:

- construcții aeriene și fragile cărora le lipsește osatura
- materia ponderabilă dispare din operă
- armonii de vag indefinibil
- mobilitate vapoasă
- se hrănește din nuanțe
- conturul tonurilor se șterge
- o culoare cu cît este mai vagă, un lucru fără contur, un gând cu cît este mai șters și mai fantomatic, iată impresionismul⁴.

Cum s-a arătat și mai înainte, prin opera sa, Debussy se situează la răscruce de drumuri, după care se amplifică nespuse fenomenul inovărilor ce fac din secolul nostru — secolul XX — unul din cele mai frământate în privința căutărilor și explorărilor pe planul mijloacelor componistice muzicale.

D. SINTEZĂ TONO-MODALĂ A SISTEMELOR INTONAȚIONALE BAZATE PE GRAVITAȚIUNEA SUNETELOR SPRE UN CENTRU FUNCȚIONAL (TONICĂ)

Înainte de tratarea sistemelor muzicale atonale (non-gravitaționale), este necesar să prezentăm, sub forma unei sinteze tono-modale, principalele sisteme intonaționale utilizate în creația populară și cultă a căror caracteristică fundamentală, cu excepția scării prin tonuri, o constituie

³⁹⁵ Apud *Muzică și literatură. Eseuri*. Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor din R. S. România, București, 1966, pag. 51.

convergența sunetelor spre un centru polarizator (tonica) — element determinant al formelor structurale melodice și armonice, al sistemelor de funcții și al însuși caracterului operelor de artă create după aceste principii.

Ele reflectă, pe cale abstractă, sistemele structurale melodice și armonice utilizate în creație înainte de apariția, în secolul nostru, a acelor sisteme conduse de principii non-gravitaționale sau de altă substanță.

TABLOU SINOPTIC

Cuprinzind sisteme intonaționale ale căror sunete converg spre un centru sonor determinant (constituire pe tonica do) ³⁹⁶:

SISTEMUL MODAL

*

³⁹⁶ În tabel nu sînt trecute modurile extra-europene cu structuri micro-tonice. De asemenea, nu apar modurile antice și medievale ce se cuprind ca structură în modurile populare diatonice și cromatice. Scara hexatonică — ale cărei sunete nu gravitează spre un centru — este menționată totuși în tabel, întrucît face legătura cu sistemele atonale ce urmează a fi expuse în continuare.



ATONALITATEA

Atonalismul și dodecafonismul. Tehnica serială

„Adesea, atunci când simt că este necesar, folosesc în muzica mea procedeele atonalismului, așa cum le-am învățat de la profesorul meu, marele Prokofiev. După părerea mea, compozitorul trebuie să cunoască tot ceea ce există în domeniul limbajului muzical și poate să folosească orice mijloc, atunci când concepția artistică i-o cere.

Antiartistic mi se pare a fi când se urmărește aplicarea unilaterală, ca scop în sine, a acestor procedee”.

DMITRI ȘOSTAKOVICI

Generalități

Atonalismul constituie o tehnică specială componistică, ce se caracterizează prin negarea și evitarea oricăror relații decurgând din centrarea sunetelor spre o tonică și din ierarhizarea lor funcțională după acest criteriu. Drept urmare, se ajunge la dezintegrarea cimpului funcțional tonal-modal, tonalitatea și modurile, cu preceptele și funcțiile lor aferente, fiind decăzute din rolul pe care l-au avut timp de secole în creație și înlocuite în chip radical prin relații de *imponderabilitate funcțională*.

Afirmarea și promovarea atonalismului, ca sistem componistic clar definit, se produce prin creația lui Arnold Schönberg (1874—1951), fondatorul sistemului, precum și a elevilor săi vestiți, Anton Webern (1883—1945) și Alban Berg (1885—1935), împreună constituind ceea ce se cunoaște în istoria creației universale drept cea de a doua școală de compoziție de la Viena³⁹⁷.

Apariția atonalismului în muzică se produce în al doilea deceniu al secolului XX³⁹⁸, dar ea fusese pregătită cu destul timp înainte, de

³⁹⁷ Prima școală componistică vieneză, cu efecte mult mai puternice decât aceasta — se știe —, a fost reprezentată de Mozart, Haydn și Beethoven, promotorii clasicismului muzical.

³⁹⁸ După Herbert Eimert, tehnica dodecafonică a fost încercată pentru prima oară de compozitorul rus Golyschev, elevul lui Auer, într-un cvartet de coarde scris în anul 1914 (*Lehrbuch der Zwölftontechnik*. Ed. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, 1973, pag. 57).

către creația romantică și postromantică, în urma dezvoltării, până la exacerbare, a cromatismului.

În fapt, drumul spre atonalism trece prin lucrările în genul poemelor simfonice scrise de Berlioz și Liszt, apoi prin creația intens cromatizată a lui Richard Wagner (amintim în special rolul operei *Tristan și Isolda*) sau aceea a lui Richard Strauss, cu *Electra* și poemele sale simfonice, în care tonalitatea se resimte greu afectată, atât pe plan melodic, cât și armonic.

Lucrările lui Max Reger, Anton Bruckner, Gustav Mahler, precum și cele compuse de Prokofiev și Scriabin se înscriu de asemenea pe aceeași linie a împingerii mijloacelor tonale până la limita lor cu atonalismul.

Pe de altă parte, la punctul de confluență dintre tonalitate și atonalitate se situează, puternic și hotărât, Claude Debussy, cu sonoritățile lui *generis* ale sistemului său prin tonuri (scara hexatonică), a cărui influență în dezvoltarea mijloacelor de expresie ale secolului XX a fost de-a dreptul covârșitoare.

Dar chiar în creația lui Arnold Schönberg, întemeietorul atonalismului, are loc mai întâi un proces de interferență a mijloacelor tonale cu cele atonale, observat în primele sale 22 de opusuri, în care se cuprind lucrări importante ca: *Erwartung*, *Die glückliche Hand*, un *Peleas și Melisanda* conceput ca poem simfonic, liederuri, diferite piese pentru instrumente și muzică de cameră, vestitul *Pierrot lunaire* și altele. În toate acestea, nu se poate vorbi de o îndepărtare radicală de tonalitate, ale cărei principii mai sînt încă păstrate de compozitor (în special centrarea și gravitarea spre o tonică).

Atonalismul schönbergian capătă însă contur precis și se supune unei prime organizări începînd cu lucrarea ce poartă număr de opus 23, *Fünf Klavierstücke*, după care compozitorul rămîne consecvent sistemului pe care l-a inițiat, punîndu-se total în slujba lui.

Din cîmpul teoretic, atonalismului i se sugerează, în acest timp, o superorganizare a materialului sonor prin mijloace matematice (raționale) propagate de alți adepți ai sistemului, ca: Joseph Matthias Hauer, prin lucrarea *Zwölftontechnik*, și Herbert Eimert, cu *Atonale Musiklehre*.

Pe plan melodic, dacă se utilizează toate posibilitățile — demonstrează Hauer —, un compozitor dispune de un număr de 479.001.600³⁹⁰ soluții rezultînd din relația matematică a celor 12 sunete ale scării cromatice, astfel:

$$1 \times 2 \times 3 \times 4 \times 5 \times 6 \times 7 \times 8 \times 9 \times 10 \times 11 \times 12 = 479.001.600$$

Pe plan armonic, din combinațiile celor 12 sunete — constată același autor — se pot obține, numai în cadrul octavei, acordurile următoare⁴⁰⁰:

³⁹⁰ Meyers Handbuch über die Musik, Bibliographisches Institut — Mannheim, Allgemeine Verlag, pag. 81, op. cit.
⁴⁰⁰ Ibidem, pag. 80.

55	acorduri	de	3	sunete
165	"	"	4	"
330	"	"	5	"
462	"	"	6	"
462	"	"	7	"
330	"	"	8	"
165	"	"	9	"
55	"	"	10	"
11	"	"	11	"
1	acord	"	12	"

(totalul cromatic).

Dacă ar utiliza și sunetele ce depășesc cadrul octavei, compozitorul s-ar afla în fața a milioane de posibilități de a combina sonoritățile în opera sa.

Dintr-o asemenea ispititoare și ademenitoare statistică a posibilităților, atonalismul va trage desigur foloase, dar pînă la urmă va ajunge la un *determinism* absolut prin care vor fi dirijate și controlate sever — după calcule și metode matematice — toate compartimentele procesului de creație, generînd astfel propria-i decădere survenită în deceniul al IV-lea al secolului nostru.

Principii teoretice atonale și dodecafonice. Tehnica serială

În funcție de mijloacele folosite, distingem două principale forme de manifestare ale atonalismului: *atonalismul liber* (spontan) și *dodecafonismul serial* (de organizare strictă)⁴⁰¹.

1. Atonalismul liber

Atonalismul în prima sa fază se numește *liber* (spontan), întrucît folosește modalități oarecum anarhice — neîngrădite de legi compo-nistice precise —, cu scopul numai de a se evita și anihila orice raport de esență tonală⁴⁰².

În acest sens, atonalismul spontan se servește în lucru de următoarele principii fundamentale:

— Singura realitate, în noianul de sisteme sonore, o constituie gama cromatică cu cele 12 sunete egal temperate, ce va alimenta cu energie și potențe expresive atonalismul din această fază.

— Enarmonia se utilizează frecvent pentru a reprezenta etero-grafic (*do diez = re bemol*; *fa diez = sol bemol* etc.) toate cele 12 puncte de intonație din scara cromatică.

— Se renunță la criteriul centrării sunetelor spre o tonică și la orice fel de ierarhizare funcțională a acestora. Fiecare sunet este conceput acum separat și în afara vreunui gen de relații funcționale cu

⁴⁰¹ În expresie germană: *Freie und Gebundene Atonalität*.

⁴⁰² Este vorba mai degrabă, în această fază, de o compoziție *antitonală* decît *atonală* propriu-zisă.

celelalte, de unde tratamentul egal ce se administrează oricărui sunet, atât în melodie, cât și în armonie.

— Relația (oponența) consonanță-disonanță din teoria clasică a intervalurilor și din practica armoniei tonale devine caducă. *Disonanțele se emancipează* până la egalitatea de tratament cu consonanțele. Se preferă totuși — atât în melodie, cât și în armonie — anumite intervale „neuzate” pe plan expresiv în tonalitate, cum sînt: secunda mică, septima mare, nona mică și tritonul.

— Intervalele cu profunde implicații tonomodale, cum sînt cvintele și cvartele perfecte, terțele și sextele mari și mici, se admit în discursul muzical numai ca excepție, deci cu restricții care să nu amintească în nici un fel de importanța lor funcțională avută mai înainte.

— În ritmică și metrică se evită elementele care ar sugera simetrii mișcării, utilizându-se în acest scop formulele ritmice excepționale (duolette, triolette, cvartiolette, cvintolette etc.) suprapuse pe o ritmică normală. Sînt dorite, de asemenea, schimbările frecvente ale măsurilor.

— Se preferă dezvoltarea atematică și — implicit — spargerea oricăror forme de construcție, lucrîndu-se mai mult pe bază variațională — contrapunctică.

Pe scurt, atonalismul, în forma sa liberă, transformă procedeul evitării raporturilor tonomodale într-o tehnică de bază — și totodată într-un crez estetic — cu care va lucra un timp, pînă la noul stadiu de evoluție: *dodecafonismul serial*.

Într-adevăr, numai simpla evitare a raporturilor tonomodale nu era suficientă pentru a impune atonalismul ca sistem de lucru în cîmpul creației și a-l scoate din rîndul unor procedee locale și personale, chiar dacă acestea erau minuite de un gînditor și reformator al mijloacelor de valoare a lui Arnold Schönberg. De aceea, în faza următoare, atonalismul își fixează legi proprii de compoziție, care iau, la Schönberg, forma seriei de 12 sunete (dodecafonică), iar ulterior, la Webern și Berg, pe aceea a seriei condensate — alcătuită din mai puține sunete.

2. Dodecafonismul serial. „Moduri” seriale

Dodecafonismul constituie o tehnică specială de lucru în compoziția atonală, folosind cele 12 sunete ale scării cromatice după *procedee seriale*.

Seria este o formulă (unitate) componistică strict determinată — înlocuind tema muzicală — ce se organizează atât în interior, deci ca structură, cât și în desfășurare, după *principiul non-repetării*: un același sunet nu poate reapărea decît după ce au fost epuizate celelalte din alcătuirea seriei respective, ordinea de apariție — ca de altfel însăși structura seriei — urmînd a fi aleasă de compozitor.

Lucrul cu seria dodecafonică se desfășoară, în principal, după procedeele variaționale din contrapunctul clasic, distingîndu-se *patru feluri de serii*, ce au primit și ele denumirea de „moduri”:

a) seria de bază (*Grundreihe* — prescurtat G);

b) inversarea seriei de bază (*Umkehrung* — prescurtat U)⁴⁰³;

c) recurența seriei de bază sau racul (*Krebsform* — prescurtat K);

d) inversarea racului (*Krebs-Umkehrung* — prescurtat KU).

Vom exemplifica, în cele ce urmează, fiecare din „modurile” seriale de mai sus, extrăgîndu-le din lucrarea *Variațiuni pentru orchestră*, op. 31 de Arnold Schönberg.

a) *Seria de bază* (G) cuprinde, în cazul de mai sus, toate cele 12 sunete — utilizîndu-se și enarmonia — într-o ordine aleasă de compozitor (se va observa cu atenție structura intervalică, pentru a putea fi urmărite prefacerile intervenite în operațiunile următoare):



b) *Seria inversată* (U) aduce toate intervalele seriei de bază în direcție opusă: intervalul suitor din G devine coborîtor în U, și viceversa (se utilizează, de asemenea, enarmonia):



c) *Racul* (K) prezintă seria de bază (G) în ordine recurentă — de la dreapta spre stînga:



d) *Seria inversată a racului* (KU) aduce toate intervalele seriei K în direcție opusă: intervalul coborîtor din seria K devine suitor în seria KU, și viceversa. Ea este, în același timp, recurența seriei U (prezintă sunetele acesteia de la dreapta spre stînga):



Organizarea serială a materialului privește deopotrivă atât melodia — cum s-a demonstrat mai înainte — cît și polifonia și armonia. Iată, spre exemplu, mai jos, o serializare de tip polifonic:

⁴⁰³ Prin „inversare” se înțelege aici înlocuirea unui interval suitor prin echivalentul său coborîtor (înlocuirile se folosesc și în ipostaze enarmonice).

„PRELUDE“ opus 44 (Extras)
Arnold Schönberg GENESIS-KOMPOSITION



Sînt cazuri în care seria se configurează pe amîndouă planurile — orizontal și vertical — începe în melodie și se continuă în armonie :

Wolfgang Fortner „PHANTASIE UBER DIE TONFOLGE B—A—C—H“



Ceea ce caracterizează seria dodecafonică utilizată de Schönberg este tratarea ei prin procedee puternic cauzale, transformînd-o într-o *ultratemă* a compoziției. În creația lui Webern și Berg — precum și la urmașii acestora —, seria apare mult mai condensată, prin spargerea în fragmente a seriei mari de 12 sunete, obținîndu-se astfel mai multe posibilități și o mai mare suplețe și mobilitate de lucru.

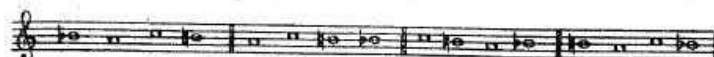
Seria astfel concepută își pierde caracterul tematic, și devine un principiu *coordonator unic*, prin care se organizează în mod complex materialul sonor al operei de artă, utilizîndu-se și alte mijloace de lucru, precum :

a) *Transpunerea seriei* pe toate cele 12 sunete ale scării cromatice, aducînd schimbarea axei înălțimilor (analoagă cu modulația în tonalitate). Dacă se utilizează cele 4 procedee de lucru descrise mai sus (G, U, K, KU), se obține un număr de 48 de forme seriale ($4 \times 12 = 48$).

b) *Permutarea termenilor* — operațiune prin care sunetele își schimbă între ele locul pe care-l au în serie :



c) *Rotația* — procedeu prin care o serie oarecare se descompune în grupe și unități mai mici (3—5 sunete), care permit o construcție în jurul lor înseși, ca structură intervalică (exemplificare prin melograma BACH) :



d) *Interpolarea* — operațiune care constă în introducerea între sunetele tuturor intervalelor seriei a altor sunete, cu condiția respectării regulii nerepetării :

— seria de origine (6 sunete : *mi, la bemol, fa diez, do, re bemol, si*) :



— interpolări înlăuntrul seriei :



Configurația melodiei în lucrările atonale

Linia melodică — altădată de formă curbă, cupolată, uneori cvasi-rotundă, cum era configurată în clasicismul și romantismul muzical — capătă în serialism o formă frîntă, unghiulară, din cauza preferințelor pentru salturi de intervale largi, folosindu-se frecvent trecerile de la un registru extrem la celălalt, al vocilor și instrumentelor :

Anton Webern — CVARTET PENTRU COARDE



Cu autorizația acordată de Universal Edition A.G.-Wien, proprietar.

Pe de altă parte, în unele lucrări seriale scrise pentru orchestră, melodia apare fărâmițată și descompusă în puncte sonore cîntate fiecare de alt instrument, procedeu întâlnit mai ales la Schönberg, Webern,

Ligeti — ca și în muzica electronică — și numit, pentru caracterul și efectul său *Klangfarbenmelodie* (melodie de timbruri).

Prin asemenea mijloace, firul melodic se ascunde și mai mult în organizări componistice subtile și de mare rafinament.

3. Serialismul total

„Simpla organizare a materialului sonor nu este suficientă pentru realizarea unei opere durabile“.

ARNOLD SCHÖNBERG

Superserializarea mijloacelor muzicale de expresie.

Tehnica serială, așa cum o concepușe Arnold Schönberg, privea numai lucrul cu înălțimile sonore, ceilalți parametri sonori — durată, intensitatea și timbrul — continuând să fie utilizați după reguli cvasitraditionale.

Urmașii lui Schönberg (Messiaen, Boulez, Pousseur, Nono, Cage, Stockhausen etc.), împing principiul serial de lucru la toți parametri componistici, mergând până la serializarea absolută și totală a mijloacelor muzicale de expresie, oricare ar fi importanța și locul lor în creație. Are loc deci o organizare serială strictă a întregii muzici plecând de la preceptul că *fiecare sunet dintr-o compoziție trebuie să se deosebească prin toți parametri muzicali de celelalte din context*.

Se ajunge în acest fel la „structuri muzicale pure“ cum vom vedea mai departe în piesa „Structures I pour deux pianos“ de Pierre Boulez.

Unii dintre adepții serialismului — superadicali în atitudinea lor față de mijloacele componistice tradiționale, propunând lucrul numai cu ceea ce este foarte nou în muzică (*musica novissima*) — îi reproșau chiar lui Schönberg, care utiliza încă procedee ale muzicii Barocului din sec. XVII—XVIII, faptul de „a fi vărsat un vin nou în altul vechi“⁴⁰⁴, cu alte cuvinte, de a fi utilizat în noul stil componistic, forme vechi de lucru, denaturându-le.

Începutul serializării totale îl întâlnim deja în lucrările lui Webern care tratează după principii seriale înălțimile, duratele, articulațiile și chiar culorile sonore.

Treptat spațiul sonor muzical va fi supus unui constructivism sever, apar lucrări seriale în care orice sunet se deosebește prin toți parametri de celelalte din context. Acest nou precept va individualiza la maximum fiecare sunet al unei compoziții ducând spre ideea de „structuri pure“ controlate în mod absolut prin mijloace seriale.

⁴⁰⁴ Goléa, Antoine. *La musique de la nuit des temps aux aurores nouvelles*. Alphonse Leduc et Cie, Paris, vol. II, pag. 557.

Drept modele ale unei asemenea superorganizări a materialului componistic prezentăm următoarele două piese pentru pian, ambele integral serializate :

„Mode de valeurs et d'intensités“ de Olivier Messiaen ;

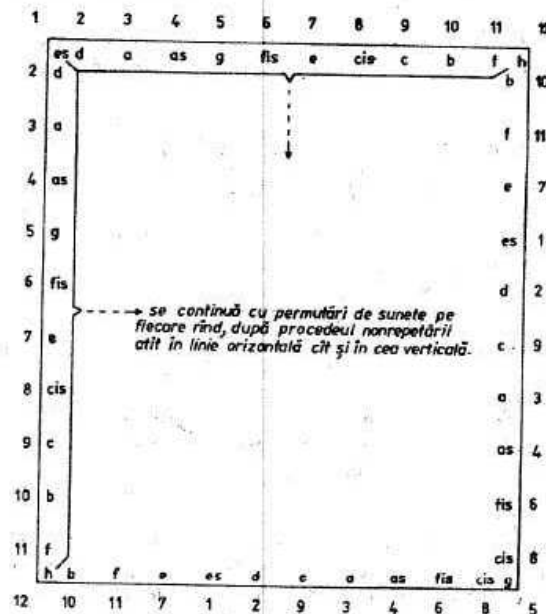
„Structures I pour deux pianos“ de Pierre Boulez.

Redăm, în continuare, câteva scheme ale formelor serialismului integral la cei doi cunoscuți compozitori ai timpurilor noastre, din care se degajă un sistem de gândire componistică extrem de riguros.

a) Seria fundamentală de înălțimi (*Grundreihe*) de 12 sunete din piesa „Structures I“ (Boulez) :



Cu această serie de bază se operează — pe de o parte —, în interiorul său, prin permutări ale sunetelor, precum și prin celelalte procedee seriale descrise deja : inversarea seriei de bază, racul, inversarea racului (*Umkehrung, Krebs, Krebsumkehrung*) ; — iar pe de alta — prin transpunerea seriei pe alte 11 sunete diferite alcătuind o cvadratură geometrică perfect dimensionată pe cele două direcții, orizontală și verticală (cvadratul „magic“) :



b) Seriile de 12 *durate* din piesa „Mode de valeurs et d'intensités” pentru fiecare din cele trei secțiuni ale lucrării (Messiaen):

Secțiunea I  (se pleacă de la 32-me și se amplifică fiecare durată cu o 32-me).

Secțiunea II  (se pleacă de la 16-me și se amplifică fiecare durată cu o 16-me).

Secțiunea III  (se pleacă de la 8-me și se amplifică fiecare durată cu o 8-me).

c) Seria de 12 *nuanțe* dinamice utilizate în „Structures I” (Boulez):

pppp *ppp* *pp* *p* *cvasi p* *mp* *mf* *cvasi f* *f* *ff* *fff* *ffff*
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

d) Seria de 12 *articulații* (moduri de atac) din piesa „Mode de valeurs et d'intensités” (Messiaen):

 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

e) Seria de 11 *tempi* utilizați de Boulez în 11 puncte ale lucrării „Structures I” (în ordinea apariției în partitură):

$\text{♩} = 120$ $\text{♩} = 144$ $\text{♩} = 120$ $\text{♩} = 144$ $\text{♩} = 120$ $\text{♩} = 120$ $\text{♩} = 144$ $\text{♩} = 120$ $\text{♩} = 144$ $\text{♩} = 120$ $\text{♩} = 120$
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11

De fapt, seria de mai sus utilizează jocul a trei grade de tempouri: optimea = 120; optimea = 144; șaisprezecimea = 120 — situate însă în cele 11 puncte ale discursului muzical.

Sint încă și alți parametri sonori tratați după precepte seriale stricte la cei doi compozitori, precum și în lucrările altora, asupra cărora nu insistăm.

Un lucru este însă cert: supraserializarea muzicii a dus în mod inevitabil la decăderea sistemului însuși care, în aspecte atât de formalizate, nu putea să aibă altă perspectivă.

Ajuns la „viziuni mai mult astronomice decât muzicale”, serialismul se va prăbuși repede conducând exact la opusul său: *creația aleatoare* — aleatorismul — printre adepții căreia devine, în mod paradoxal, chiar Boulez, propagatorul principal al superserializării muzicale.

Faptul este consemnat atât de convingător și de către György Ligeti când afirmă: „Das total Determinierte wird dem total Indetermi-

nierten gleich” (Determinismul total — adică superserialismul, n.a. — devine sau duce ușor la indeterminismul total)⁴⁰⁵.

În final, serialismul a devenit o „superorganizare tiranică și omniprezentă”, iar, pe deasupra, „și-a zămislit și monștrii săi, mai ales monștrii ritmici cu acele pauze interminabile, dar riguros numărate, întrerupte de sunete foarte scurte, un fel de puncte scilicitoare repartizate într-un univers muzical care se anihila pe el însuși”⁴⁰⁶.

Aceasta este perioada — și ea foarte scurtă — a muzicii numită „pointilliste” fruct al aceluiași fenomen de superserializare a factorilor componistici⁴⁰⁷.

Prin exacerbarea procedeelelor seriale, sistemul — căruia Schönberg, întemeietorul său, îi prezicea o utilizare fructuoasă de cel puțin un secol de muzică — își va demonstra repede efemeritatea, căci, începând cu anii '60 — deci numai la un deceniu de la moartea muzicianului — nu se va mai întrebuița decât în mod sporadic, în situații psihologice și estetice izolate, particulare.

Cu toate acestea, nu poate scăpa nimănui importanța teoretică și practică a serialismului componistic care a declanșat cele mai adânci și răscolitoare frământări în muzica secolului XX, creindu-i un drum cu totul aparte de pe care a influențat în mod evident schimbările și căutările de orice fel ale domeniului.

Nu puține au fost consecințele serialismului și în sistemul teoretic muzical nevoit să-și reformuleze o serie de principii devenite clasice, pentru a le pune de acord cu noua direcție a gândirii componistice care a influențat, într-o perioadă scurtă, orice alt concept componistic.

Cît privește valoarea artistică a lucrărilor serial-dodecafonice, pentru multe dintre acestea ea este de necontestat.

Sînt opere de artă perfect valabile care consemnează o etapă importantă în evoluția muzicii universale, mai ales, dacă ne referim la cele elaborate de cei trei mari reprezentanți ai sistemului — Schönberg, Webern și Berg — și chiar de către unii postserialiști de mai târziu.

Problema centrală cu care a fost confruntată de la început tehnica serială — atrăgătoare prin varietatea soluțiilor oferite — era însă ca ea să nu fi încetușat fantezia creatoare a compozitorului, înlocuită prin procedeele combinatorii cu bază cvasi-matematică.

Poate de aceea în domeniul creației seriale a fost nevoie de mai mult talent și ingeniozitate decât în lucrul cu mijloace clasice, tradiționale.

Schönberg, Webern și Berg ne-au lăsat opere de artă de certă valoare demonstrînd că ei dețineau — deopotrivă — *spirit creator* pentru imaginile artistice realizate, și *spirit inventiv* pentru soluțiile seriale adoptate.

⁴⁰⁵ Ligeti, György, în articolul: *Wandlungen der musikalischen Form*, Revista *Die Reihe*, Heft 7, Wien 1960.

⁴⁰⁶ Goléa, Antoine. *La musique de la nuit des temps aux aurores nouvelles*, vol. II, pag. 579 și 747.

⁴⁰⁷ Trebuie să facem însă o distincție clară între exacerbările de care este vorba în acest citat și folosirea procedurii pointillist în limitele creativității așa cum îl înțelegem la Anton Webern.

De vină pentru „îmbătrânirea” înainte de termen a sistemului nu pot fi decât exacerbările superseriale — aşezarea în tipare constringtive a tuturor mijloacelor muzicale de expresie — în care nu pot încăpea însă fantezia, libertatea şi originalitatea exprimării, adâncimea filosofică a mesajului muzical, emotivitatea imaginilor sonore, multitudinea şi varietatea stărilor sufleteşti pe care compozitorul le poate comunica pe calea muzicii.

4. Aleatorismul („Chance Music”).

Generalităţi

La antipodul serialismului total, condus de legi severe de construcţie şi de un determinism absolut al procedeeelor, se situează — aşa cum s-a menţionat mai înainte — *compoziţia aleatoare*.

După înseşi expresia (*alea* = zar), acest gen de compoziţie are la bază dezvoltarea întâmplătoare a mijloacelor muzicale de expresie de către interpret — la rigoare chiar pe scenă, în timpul concertului — pe fondul unor jaloane aproximative notate de compozitor în partitură.

„Dacă muzica serială tinde să devină, graţie calculelor sale laborioase, atât de complicată încât rezultatul sună ca un haos total — susţinea în deceniul şase al secolului John Cage, promotorul aleatorismului — acelaşi rezultat poate fi obţinut, cu mult mai simplu, prin jocul de zaruri, sau prin aruncarea banului”⁴⁰⁸.

Aşa a luat fiinţă şi s-a dezvoltat — prin John Cage — un aleatorism de tip american bazat pe un grad absolut de indeterminism al mijloacelor muzicale de expresie, cuprinzând deci toţi parametri exprimării şi toate modalităţile de execuţie.

Spre deosebire de acesta, în Europa s-a conturat însă un aleatorism mărginit, limitat („*begrenzten Aleatorik*”) de forme mai elastice — cum va fi cel utilizat de către compozitorul polonez Witold Lutoslawski în lucrarea sa pentru orchestră „*Jeux Vénétiens*” (1961)⁴⁰⁹ — rezultând din sinteza interpretării spontane, aleatoare, a unor mijloace de expresie (melodie, ritm, armonie), şi cea consemnată anume în partitură, aşa cum se întâlneşte şi în creaţia muzicală românească din ultimele decenii.

Compozitori contemporani de renume — am numit, printre alţii, pe Ernst Krenek — se îndoiesc de valoarea artistică a genului, considerând că „muzica aleatoare este foarte puţin pretenţioasă din punct de vedere componistic şi uşor de încropit. Inventării de jocuri muzicale de societate — afirmă el — nu i s-au pus încă stavile, cele mai multe sînt însă lipsite de gust şi chiar de umor”⁴¹⁰.

Desigur, despre o muzică avînd la bază hazardul şi indeterminismul mijloacelor, cum este cea aleatoare, teoria muzicii, prin firea lucrurilor, nu are prea multe de spus.

⁴⁰⁸ Citat de Krenek Ernst în articolul: *Wo ist die Avantgarde bloss hingekommen?*, ziarul *Die Welt*, Nr. 303 din 29 dec. 1970.

⁴⁰⁹ Apud Willenbrink Martin, în articolul *Zwischen Zufall und Berechnung*, Revista „*Musica*”, Heft 2, Bärenreiter Kassel, 1985, pag. 151.

⁴¹⁰ Krenek, Ernst, *idem*, op. cit.

Putem totuşi aprecia că, în mulţimea de curenţi la modă ale secolului nostru, muzica aleatoare constituie o manifestare aparte deoarece, o lucrare concepută integral în acest gen, nu are o entitate artistică stabilă, fiind supusă continuu schimbărilor structurale: la o nouă tălmăcire, chiar şi a aceluiaşi interpret, respectiva lucrare capătă înfăţişări noi de ordin morfologic, uneori mergînd pînă la arbitrarul şi libera concepţie a interpretului.

Pe de altă parte, muzica aleatoare — în formele ei reuşite (cazuri excepţionale) — presupune un interpret cu o anumită pregătire în domeniul tehnicii componistice improvizatorice care să-i confere dreptul şi capacitatea de a subsemna cu răspundere paternitatea artistică a lucrărilor de acest gen alături de cei care le-au conceput.

O operă de artă lăsată în zona unei absolute libertăţi improvizatorice, cu sau fără legătura cu concepţia creatorului — deci o creaţie zisă „deschisă” — duce inevitabil la depersonalizarea şi incapacitatea ei de a avea un nume propriu în repertoriul de valori ale muzicii.

ALTE SISTEME NEOMODALE ȘI PROCEDEE UTILIZATE ÎN CREAȚIA CONTEMPORANĂ

"Totdeauna teoria muzicii a rezultat din faptul muzical deja elaborat, deci *aposteriori*. În secolul nostru însă, a început să fixeze *aprioric* criterii de creație, devansând astfel creatorul".

JACQUES CHAILLEY

1. Moduri cu transpoziție limitată

Mai înainte, Debussy și Schönberg inițiaseră utilizarea în operele lor a unor sisteme intonaționale inventate de ei înșiși, primul lucrând cu scara *hexatonică* (prin tonuri), iar celălalt cu *seria dodecafonică*.

În timpurile noastre, Olivier Messiaen — un alt inovator de seamă în domeniul mijloacelor de expresie — ajunge, de asemenea, la sisteme (moduri) proprii, prin care realizează, în chip ingenios, simbioza dintre mijloacele tonomodale și cele seriale, făcând astfel un mare pas pe linia sintetizării procedeelor de lucru evasitraditionale cu cele serial-dodecafonic.

În acest sens, Olivier Messiaen elaborează *teoria modurilor cu transpoziție limitată* (domeniul înălțimilor sonore), a *modurilor de durate* (domeniul ritmului) și a *modurilor de intensități* (domeniul dinamicii) — compunând el însuși opere pe baza acestor moduri ⁴¹¹.

Ce sînt modurile cu transpoziție limitată?

Cum singur le definește în lucrarea *Technique de mon langage musical* ⁴¹², modurile cu transpoziție limitată sînt organizări constituite din tronsoane — *grupe simetrice* de sunete mai mici decît octava (intra-octaviante) — parțial transpozabile, ultimul sunet al fiecărui grup fiind tratat ca sunet comun cu primul din grupul următor.

⁴¹¹ Modurile de durate și intensități se tratează la capitolele cărora aparțin organic (a se vedea pag. 687 și 787).

⁴¹² Messiaen, Olivier. *Technique de mon langage musical*. Paris Editions Alphonse Leduc, 1944, p. 51.

Modurile sînt parțial transpozabile întrucît la un moment dat — după a 3-a, a 4-a, a 5-a etc. transpoziție — ele repetă notele celor dinainte.

Numărul de transpoziții posibile ale fiecărui mod este egal cu acela al semitonurilor ce conține primul grup modal (grupul periodic).

Valoarea și noutatea adusă de modurile cu transpoziție limitată în creație constă în faptul că ele procură ambianța mai multor tonalități deodată (fără a fi politonalitate), compozitorul fiind liber să reliefeze una din tonalități sau să lase o impresie tonală flotantă ⁴¹³.

Caracteristicile de structură ale modurilor cu transpoziție limitată

Modul 1 se obține prin divizarea octavei în șase grupe simetrice a câte 2 sunete fiecare (identic cu scara hexatonică). El este de două ori transpozabil:

Transpoziția 1 (de fapt modul de bază)



Transpoziția 2



Transpoziția 3 cade peste 1, iar transpoziția 4 cade peste 2.

Modul 2 provine din divizarea octavei în patru grupe periodice simetrice (tronsoane), alcătuite fiecare din 3 sunete, în structura: jumătate ton, ton (1/2, 1). El este de trei ori transpozabil:

Transpoziția 1 (modul de bază)



Transpoziția 2



⁴¹³ Procedeul a fost preluat și de compozitorii români contemporani.

numele de *ritmuri naturale*. Ele au o existență obiectivă și sub această formă nu pot fi utilizate ca elemente artistice.

Atitudinea omului față de ritmurile naturale este una de înregistrare, cercetare sau cel mult de contemplare pe care o poate avea în fața oricărui alt fenomen al naturii ca : lumina soarelui, întunericul nopților, dezlănțuirea furtunii etc.

Poate numai omul primitiv, în simplitatea sa, a văzut în ritmul natural o expresie ce îi copleșea ființa, învăluindu-i-o cu teamă și frică până în stadiul când totul a devenit atât de firesc.

Caracteristica principală a ritmului natural o constituie — din punct de vedere al structurii — *periodicitatea elementelor sale componente* : schimbările, impacturile, impulsurile apar în natură la *intervale egale de timp* sau aproape egale, adică sînt isocrone, deci nu realizează o variație ritmică³².

Desfășurîndu-se permanent sub legea periodicității, *ritmul natural nu deține virtuți artistice*, de aceea el rămîne în afara artei. Poezii, muzicienii și literații, cînd cîntă frumusețile naturii și se folosesc de elemente ale ritmului natural, nu fac acest lucru prin simpla lor citare și imitare ci, cu ajutorul mijloacelor de expresie specifice artelor respective, ei transformă fenomenul brut din natură într-un proces de trăiri artistice personale (il subiectivizează), făcînd să resimțim în aceste sentimentele, comunicările afective și emoțiile vii ale artistului creator.

Vom da un singur exemplu : simfonia *Ceasornicul* (nr. 101) de Haydn, nu putea fi doar o reeditare a tic-tac-ului pendulei, ci o potențare a sentimentelor unui mare artist cu mijloacele pe care i le oferă arta muzicală. Tic-tac-ul ceasornicului, ritmul brut din natură, constituie doar pretextul simțămîntelor largi și complexe pe care Haydn le trăiește și dezvăluie cu măiestrie în simfonia sa.

În artă deci nu se fac simple înregistrări, copieri sau reeditări ale fenomenului din natură, decît în mod cu totul excepțional, pentru unele efecte onomatopice.

3. Ritmul artistic

În decursul existenței sale multimilenare, omul a ajuns la un mod superior de exprimare cu ajutorul diferitelor arte, că manifestări ale vieții sale spirituale, pe calea *poeziei, muzicii, dansului, picturii, sculpturii* etc.

În cadrul acestor arte, ritmul primește virtuți și caracteristici superioare celui brut din natură, el devine aici *element de expresie*, un component esențial și necesar al imaginii artistice.

Sensul înalt ce se atribuie ritmului în artă ne duce la un conținut nou, superior, al ideii de ritm, deci al conceptului ca atare : *ritmul artistic este un ritm viu, creator de imagini, generator de emoții, mijloc principal de expresie prin care se pot comunica* — în legătură, bine-

³² De la regula periodicității se exceptează mișcarea produsă în natură de foșnetul frunzelor, zgometul cascadelor, picăturile de ploaie etc., care sînt ritmuri aperiodice, constînd din aglomerări de fenomene întîmplătoare (aleatoare).

înțeles, cucerirea elementelor componente ale artelor respective — idei, sentimente, impresii, convingeri.

În mod evident, un asemenea ritm are caracter subiectiv, fiind expresia unor stări sufletești și atitudini psihice proprii artistului creator : poet, muzician, dansator, pictor, sculptor etc.

Principală însușire a ritmului artistic — care-l deosebește esențial de ritmul natural — o constituie *varietatea și multitudinea formelor sale de structură*. Creatorul de artă găsește în ritm *infinite posibilități de realizare a imaginii artistice și de investirea acesteia cu potențe expresive nebănuite*.

Avem acum suficiente date pentru a contura înțelesul artistic al noțiunii de ritm :

Evoluarea în timp și succedarea organizată pe plan superior — estetic, creator, emoțional — a elementelor de expresie specifice fiecărei arte, formează ritmul artistic.

În artă, ritmul constituie — așadar — un factor de natură emoțională, o nevoie spirituală de a se exprima a artistului creator, un mijloc puternic de comunicare, permanent înnoitor și — pe deasupra — nepuizabil ca forme de manifestare.

Mesajul artistic capătă prin ritm — însoțit de celelalte elemente de expresie ale artelor respective — viață, pregnanță, plasticitate și comunicativitate.

Marele Goethe avea dreptate cînd gîndea despre forța ritmului artistic următoarele :

„Ritmul (artistic — n.a.) exprimă șocul emoției și evoluția sa ascendentă; el merge, aleargă, se precipită, se sparge. Oricine inventează un ritm nou face să circule singele în venele noastre după un mod nou; el stăpînește pulsațiile noastre, le liniștește sau le activează cursul”³³.

4. Ritmul muzical

„Opera muzicală de artă se înfățișează numai printr-o mișcare în timp. Forma specifică a acestei mișcări se numește ritm, fiind ordonată și organizată după anumite legi”.

FRITZ WINKEL

Sensul strict (specific) al noțiunii de ritm muzical

După natura fiecărei arte, limbajul acestora se realizează — în ceea ce privește aspectul ritmic — prin mijloace diferite :

— în *poezie* prin succesiunea și organizarea în timp a *versurilor* cu cadența lor de silabe accentuate și neaccentuate (tone și atone);
— în *dans și pantomimă* prin desfășurarea în timp a *pașilor* și *gesturilor corporale*;

³³ Apud Dumesnil René. *Le rythme musical*, p. 34 (op. cit.).

— în *artele plastice* prin sugerarea mișcării ritmice cu ajutorul culorilor, luminii și umbrelor, liniilor, suprafețelor și volumelor;

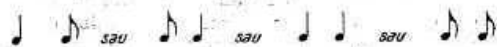
— în *cinegrafie*, frazele luminoase au ritmul lor³⁴;

— în *muzică* prin succesiunea și organizarea în timp a *sunetelor*.

În fapt, orice compoziție muzicală — melodică sau armonică — posedă ritmul său propriu ca factor organizator și coordonator al succesiunii sunetelor în timp.

Numai un sunet izolat poate fi lipsit de ritm, căci, de îndată ce reunim într-o succesiune cel puțin două sunete, survine implicit și necesitatea psihică de organizare a acestora în timp.

Între cele două sunete — devenite în opera de artă *evenimente sonore*³⁵ — se stabilesc în mod legic raporturi privind desfășurarea lor în timp, unul fiind față de celălalt mai lung sau mai scurt, accentuat sau neaccentuat, imprimându-li-se astfel o evoluare distinctă și concretă în spațiul temporal:



Este de observat — așadar — că în însăși această *protocolulă ritmică*, formată numai din două sunete, apar deja legi și raporturi de natură ritmică.

Pe măsură ce grupul de sunete utilizate în alcătuirea imaginilor artistice se mărește, legile și relațiile ritmice devin mai complexe, iar rolul ritmului în redarea acestor imagini apare și mai evident.

În sens strict, *ritmul muzical constituie deci* — reluând principalii termeni ai definiției ritmului artistic — *evoluarea în timp și succederea organizată pe plan superior — creator, estetic, emoțional — a sunetelor în opera muzicală de artă*.

Ritmul muzical se definește ca factor *creator*, întrucât, prin el, duratele — elemente ale timpului fizic — prind în opera de artă forme de expresie mereu înnoitoare, iar atributul *estetic-emoțional* derivă din investirea imaginii muzicale — prin ritm — cu acea potențare expresivă care influențează și înobilează ființa umană, făcând ca mesajul artistic să posede forță emoțională, sens, comunicativitate și expresivitate.

5. Unitatea organică dintre ritm, melodie și armonie

Între cele trei elemente fundamentale care definesc și determină în conținutul ei arta muzicală ca artă elevată, expresivă, reflectând puternice stări interioare — deci între *melodie, ritm și armonie* — există fără îndoială o unitate organică, o indisolubilă legătură.

Melodia și armonia nu pot exista fără ritm, fără impulsul de viață pe care acest puternic mijloc de expresie îl conferă masei sonore ce

³⁴ „Un film se scrie și se orchestrează ca o simfonie” (R. Dumesnil. *Le rythme musical* (op. cit.).

³⁵ Expresia denotă intrarea celor două sunete în relații artistice importante ce nu se produc între sunete considerate izolate.

n-ar putea fi investită cu vreun sens artistic, dacă nu s-ar organiza în timp, dacă n-ar acționa asupra sa ritmul. O succesiune de sunete, pe plan melodic sau armonic, datorită ritmului devine inteligibilă, se transformă într-o entitate estetică, poate vehicula o idee, muzicală.

Pe de altă parte, o reală punere în valoare a forței de exprimare a ritmului — cu toate că el poate avea și o existență proprie producând uneori singur efecte artistice — se obține în muzică prin însăși *integrarea și incorporarea sa în melodie și armonie*.

Incorporat organic în formele melodice și armonice, ritmul devine factorul de impuls, viață și dinamism al întregii arte sonore.

Beneficiind de substanța sa melodico-armonică, precum și de alte mijloace proprii artei sonore, ritmul muzical capătă o forță de expresie aparte față de celelalte ritmuri artistice (ritmul poetic, ritmul de dans, ritmul artelor plastice etc.).

„Muzica este o artă temporală, ea însă nu este numai atit; ea se realizează prin ritm în timp, dar prin melodie și armonie se desprinde de limitele temporalității depășindu-le”³⁶.

6. Relația dintre ritmul muzical și dimensiunile fiziologice ale sunetului

Ritmul muzical — deși a fost definit mai înainte ca raport pe plan artistic între duratele sonore — prezintă aspecte mult mai complexe; de aceea, știința modernă nu se oprește numai la aspectul de *durată* când cercetează fenomenul, ci totodată, aduce pe un plan nou și relevant rolul celorlalte calități (dimensiuni) fiziologice ale sunetului în determinarea ritmului muzical, adică al *intensității, înălțimii și timbrului* sonor.

De altfel, fiecare din cele patru dimensiuni fiziologice ale sunetului condiționează și avantajează o anumită latură a fenomenului ritmic, astfel:

— *durata*, element morfologic principal, determină *structura* oricărui ritm;

— *intensitatea* — constituie, prin jocul de accente, elementul de *individualizare și identificare* a diferitelor structuri ritmice (ritm binar, ternar, eterogen etc.);

— *înălțimea* servește drept element de *integrare* a ritmului în substanța melodico-armonică;

— *timbrul*, element de *plasticizare*, sporește gradul de evocare și sugestivitate al ritmului.

Împreună, cele patru dimensiuni conferă ritmului muzical pregnanță, sugestivitate, comunicativitate, făcând pe mulți gânditori ai diverselor domenii să-l considere a fi cea mai impunătoare și mai elevată formă a ritmului artistic în genere.

În anumite conjuncturi însă, fiecare din cele patru dimensiuni sonore pot fi determinante în ritm, adică pot constitui elemente structurale, morfologice, după cum se va vedea în cele ce urmează.

³⁶ Willems, Edgar — *Le rythme musical*, p. 246 (op. cit.).

a) *Durata și ritmul*

În alcătuirea ritmului muzical, durata rămîne calitatea (dimensiunea) cea mai importantă (de bază).

Toate celelalte calități ale sunetului care iau parte la conturarea și determinarea ritmului (intensitatea, înălțimea și timbrul), precum și alți factori de ordin strict muzical ai operei de artă, se grefează pe axa duratelor, de aceea, fără o succesiune de durate — fie chiar și de valori egale — ritmul muzical nu poate exista.

Într-adevăr, variatele combinații dintre duratele muzicale, exprimate prin valori audibile (sunete și zgomote) și neaudibile (pauze), duc la diversitatea infinită de forme pe care o îmbracă ritmul muzical în structura sa — de la expresia ritmică cea mai simplă (cum am văzut că se prezintă protoclula alcătuită numai din două valori ritmice), până la formele ritmice de mare complexitate ale creației contemporane.

În fapt, ritmul poate fi generat și numai prin succesiuni de durate diferite, dacă ceilalți parametri ai sunetului (intensitatea, înălțimea și timbrul) sînt considerați constanți, adică nu contribuie la determinarea ritmului.

Fie, spre exemplu, formulele ritmice următoare :



Observăm că în ambele cazuri ritmul se determină exclusiv prin jocul duratelor :

— formula 1 realizând un ritm *binar* ca structură, prin periodicitatea elementelor din două în două optimi;

— formula 2 realizând un ritm *ternar* ca structură, prin periodicitatea elementelor din trei în trei optimi, sau din trei în trei pătrimi.

Legile care stau la baza diferitelor îmbinări de durate au generat *ritmica* în arta și știința ritmului, prin care pot fi urmărite în amănunt raportul și relația dintre *durată* — element de divizare a timpului material — și *ritm*, rezultanta superioară de natură emoțională a organizării duratelor muzicale³⁷.

b) *Intensitatea și ritmul*

Pentru ritmul muzical, *intensitatea* — sub forma accentuării și non-accentuării sunetelor — *constituie elementul de individualizare și identificare a structurilor sale* în categorii distincte, cum ar fi: ritm binar, ternar, eterogen, dactilic, anapestic, dohmiac etc.

³⁷ A se vedea capitolul despre „Ritmică”, pag. 575.

De altfel, în noianul de formule ritmice care se obține prin jocul și variabilitatea infinită a duratelor, aproape că nu este posibilă orientarea și organizarea lor, dacă nu le-am identifica în forme prototipice (binare, ternare, eterogene etc.), ceea ce se obține, în primul rând, prin sistemul de accentuare, ce conferă desenului ritmic individualitate și sens.

Efectul de identificare și personalizare ce-l aduc accentele în desenul ritmic este evident mai ales când acesta este compus numai din durate egale, în care caz, chiar dacă accentele nu sînt menționate expres, spiritul omului le inventează, ele sînt deci presupuse în mod virtual.

Să ne imaginăm, spre exemplu, un șir infinit de sunete, egale ca durată, într-un desen în care nu există accente (tic-tac-urile pendulei):



Sensul artistic al unui asemenea desen ritmic este, desigur, nul, iar identificarea lui, dacă ceilalți parametri sonori și muzicali ar fi constanți, nu este posibilă.

Distribuind însă accente (ictus-uri) ³⁸ pe unul sau altul dintre sunetele componente, același desen ritmic, deși alcătuit din durate egale, capătă de îndată individualitate și expresie proprie :

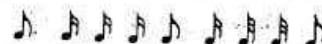


Schimbînd apoi locul accentelor, obţinem un desen ritmic de altă structură, avînd un alt sens estetic şi o altă fizionomie :



Dar chiar cind în desenul ritmic apar valori temporale diferite și multiple combinații ale acestora, accentul — element al intensității — pune ordine în desfășurarea lor stabilind categoria de ritm căreia aparține (binar, ternar sau eterogen).

Fie, spre exemplu, un desen ritmic alcătuit din durate inegale :



Prin distribuirea într-o anumită ordine a accentelor, se pot obține, cu aceleași durate, ritmuri diferite ca structură :

— formulă de ritm binar :

³⁸ Pentru a-l distinge de alte întrebuințări ale accentului în muzică vom denumi accentul ritmic prin expresia latină *ictus* (lovitură, izbitură, șoc).

— formulă de ritm ternar :



— formulă de ritm eterogen :



Rolul intensității în configurarea și determinarea ritmului constă deci în individualizarea și identificarea diferitelor tipare (modele) ritmice cu care lucrează muzica.

„Accentul — efectul de forță și intensitate — este sufletul ritmului muzical. El exercită o influență autocratică asupra ritmului până la acel grad, încât, înaintea lui orice accent tonic (accentul propriu cuvintului — n.a.) se atenuează sau dispăre”³⁹.

c) Înălțimea sonoră și ritmul

Înălțimea (acuitatea) îmbracă ritmul în haina celor mai variate sonorități — integrându-l organic în substanța melodico-armonică a muzicii și ridicându-l în acest fel la formele sale complete de manifestare : *ritm melodic* și *armonic* (în care se include și cel *polifonic*).

Marile creații se exprimă printr-un limbaj intonațional bogat, conferind ritmului — și implicit imaginii muzicale — forță emoțională și expresivitate.

De altfel, ritmul se manifestă în muzică fie prin sunete muzicale (complex de frecvențe regulate), fie prin zgomote (complex de frecvențe neregulate).

În anumite conjuncturi, înălțimea devine însă element de structură în ritm. Dacă vom analiza — spre exemplu — un ritm având duratele, intensitatea și timbrul constante, în care apar schimbări periodice sau neperiodice de înălțime, ritmul respectiv se configurează prin această calitate :

— schimbările periodice de înălțimi (locul unde se frînge linia melodică) generează un ritm de 4 (sau binar ca origine).



— schimbările neperiodice de înălțimi generează un ritm eterogen.



Așadar, „raporturile ritmice stabilite de spirit între sunete nu sînt numai raporturi de durată, acestea sînt, de asemenea, raporturi de *intensitate* și *acuitate*, calități care derivă, ca și durată, din ideea de timp.

³⁹ Dumesnil René. *Le rythme musical*, pag. 62—63 (op. cit.).

fiindcă ele depind de amplitudinea și rapiditatea vibrațiilor sonore într-un timp dat”⁴⁰.

d) Timbrul sonor și ritmul

Creația ultimelor secole — în special cea contemporană — relevă în mod deosebit importanța timbrului în determinarea și configurarea ritmului muzical.

Îmbogățirea arsenalului de instrumente de percuție din orchestra modernă cu instrumente de diferite timbruri — inclusiv cele electronice — denotă că timbrul a devenit și element de *specificitate ritmică* în creație, prin timbru obținându-se ritmuri de un colorit variat ca expresie și sugestivitate, ce contrastează cu ritmurile monocrome, șterse, fade.

Timbrul rămîne, așadar, elementul care conferă ritmului *forța de evocare* și *plasticizare* cu care acesta vine în realizarea imaginii artistice.

De altfel, durate „pure” nu există, ci durate date de un *timbru* oarecare, cu o *înălțime* anumită (chiar cînd înălțimea este rezultanta unui spectru de frecvențe de tipul zgomotului). Durate „pure” pot fi considerate doar pauzele, intervalele de timp fără sonoritate dintre valorile ritmului muzical.

Există forme ritmice — cum este *poliritmia* — care nu se pot sesiza și n-au expresie fără diversitatea de timbru sonor.

Deși timbrul rămîne calitate esențial plasticizantă a ritmului, în cazuri mai rare, utilizîndu-se o anumită distribuție a instrumentelor și vocilor sau folosind efecte speciale de timbru (arco, pizz. etc.) în partitură, el poate avea rolul determinant în structura ritmului, dacă celelalte calități ale sunetului (durata, intensitatea și înălțimea) rămîn constante :

— schimbările periodice de timbru generează un ritm ternar



— schimbările neperiodice de timbru generează un ritm eterogen



Pe de altă parte, prin folosirea intenționată a unor armonii și orchestrații în timbruri expresive, de culori vii, impunătoare — ce depășesc ca forță de exprimare celelalte dimensiuni sonore — s-a ajuns, începînd cu creația romantică, și la „ritmul timbral” sau „de colorit”⁴¹.

Expunînd mai înainte relațiile ritmului cu parametri sonori fiziologici, avem în vedere că, pe plan muzical, acestea se reflectă în relații

⁴⁰ d'Indy, Vincent. *Cours de composition musicales*, vol. I, p. 23 (op. cit.).

⁴¹ A se vedea pag. 672.

de ordin superior cu elementele de expresie ale artei sonore, în consecință cu *melodia*, *armonia* și *polifonia* (relații de înălțime), cu *dinamica* (relații de intensitate), cu *înveșmîntarea orchestrală* (relații de timbru) — prin mijlocirea cărora ritmul primește calități și valențe muzicale sporite.

Există de asemenea o relație directă a ritmului muzical cu *formele* operelor de artă, ele însele manifestare a ritmului de o sinteză superioară în acest limbaj — ritmul arhitecturii și construcției muzicale.

Arta muzicală își grefează, așadar, pe ritm, toate componentele, de unde concluzia că ritmul reprezintă în această artă legile ei cinetice, principiul suprem de organizare și evoluare în timp a tuturor mijloacelor sale de expresie.

Cu alte cuvinte — într-o definiție largă, cuprinzătoare — ritmul muzical constituie acel fenomen complex rezultând din desfășurarea în timp — organizată și conjugată după postulate artistice — a tuturor elementelor care în sinteza lor alcătuiesc muzica.

7. Elemente constitutive în ritmul muzical

În orice ritm muzical se disting și acționează — într-o relație organică — trei componente :

— *ritmul propriu-zis*, cu infinitele sale forme de manifestare, rezultând din imbinarea artistică a duratelor (sunete și pauze) ;

— *metrul* (*măsura*), reprezentînd cadrul pe care se desfășoară ritmul propriu-zis, alcătuit din repere isocronice (periodice) numite în muzică „*timpi*” pe baza cărora desenul ritmic se desfășoară ordonat, măsurat ;

— *tempoul*, determinînd gradul de evoluare a mișcării ritmice, în speță viteza cu care opera muzicală de artă parcurge spațiul temporal.

Desprinse dintr-o melodie, cele trei elemente ce constituie ritmul muzical în ansamblul său, ne apar astfel :

George Enescu. SUITA PENTRU ORCHESTRĂ op. 9, p. II

Moderato (♩ = 56)

Melodia

Ritm propriu-zis

Metru

Tempoul (suprafața temporală) Moderato

În sfera mare a noțiunii de ritm muzical se cuprind, așadar, *ritmul propriu-zis* — cu formele sale concrete decurgînd din organizarea artistică a duratelor muzicale —, *metrul* acel reper periodic interior în desfășurarea ritmului propriu-zis și *tempoul*, element de dimensionare și graduare a vitezei cu care se derulează opera de artă.

Vom trata, în continuare, relația și interdependența dialectică dintre *ritm* și *metru*, urmînd ca ulterior⁴² să prezentăm implicațiile decurgînd din rolul *tempoului* în desfășurarea ritmului muzical.

Ritm și metru

Raportul teoretico-estetic dintre ritmul propriu-zis și metru

Corelația dintre diferitele durate în compoziția muzicală determină — după cum s-a arătat — *fizionomia ritmului* (propriu-zis) ; iar modul de alternare a timpilor virtuali accentuați și neaccentuați ai măsurii, *fizionomia metrului*.

Raportul teoretico-estetic dintre ritm și metru, noțiuni adesea confundate, se stabilește pornindu-se de la principiul — confirmat azi pe planul gândirii universale : pe cînd ritmul constituie manifestări (concretizări) ale fenomenului artistic, creator — *metrul* rămîne mijlocul mecanic de măsurare și încadrare a ritmului.

„*Măsura* (metrul) este o formulă mecanică, în timp ce *ritmul* este o creație estetică” (Jules Combarieu).

„Dacă *ritmul* trebuie să fie trăit, *metrica* trebuie să fie calculată” (Edgar Willems).

„Legile care organizează mișcarea sunetelor (*ritmul* — n.a.) au nevoie de prezența unei valori mensurabile și constante *metrul* — elementul pur material în ritm” (Igor Stravinski).

„*Măsurile* simple sau compuse — cu timpii lor accentuați obligatorii — nu constituie decît cadrul compartimentat pe care se dezvoltă conturul cantilenei — ritmul efectiv” (Th. Reinach).

„*Metrul* este alternanța precisă a accentelor în măsuri și a timpilor acestora, pe cînd ritmul este cel ce dă expresie artistică sunetelor modului” (A. L. Ostrovski).

„Prin conviețuirea celor două fenomene — ritm și metru (*măsură*) — care reprezintă poluri opuse, se confruntă de fapt două entități : una dinamică — *ritmul*, iar cealaltă statică — *metrul* (*măsura*). Simbioza lor — din care ritmul reprezintă *anima musicae*, iar metrul ilustrează grafic diviziunea proporțională a textului muzical în segmente egale (*măsuri*) — a produs grave prejudicii polifoniei...”

„*Metrul*, prin revenirea izocronă a barei de măsură, a impus și *accentul metric* pe fiecare timp tare care însoțește bara de măsură. Izocronismul metric, asociat și favorizat de izocronismul armonic, devine în acest sens, un obstacol care îngreuează și limitează suplețea și spontaneitatea polifoniei” (Sigismund Toduță)⁴³.

„*Ritmul* este un lucru și *măsura* altul. Ele sînt amîndouă în strîns raporturi, dar dacă *măsura* este subordonată ritmului, inversul nu este posibil ; *cantus planus* constituie proba evidentă că *măsura* nu este in-

⁴² A se vedea pag. 734.

⁴³ *Formele muzicale ale barocului în operele lui J. S. Bach*, București, Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor din R. S. România, 1969, vol. I, p. 358.

dispensabilă ritmului, pe cînd o muzică ritmată poate să existe și fără măsură* (R. Dumesnil).

„Mulți mari maeștri au uzat și abuzat de schimbarea măsurilor, confundînd ritmul cu metru.

Măsura trebuie să joace rolul de piatră kilometrică pe un drum; a marca prin asemenea pietre kilometrice chiar și modificările de peisaj constituie un non-sens“ (Arthur Honegger).

Apreciînd drept convingătoare asemenea afirmații privind raportul teoretico-estetic dintre *ritm* și *metru*, nu pot fi însă trecute cu vederea unele aspecte de etos ale metrului în muzică, precum și modul cum acesta influențează totuși ritmul, deci aspecte care depășesc valoarea pur mecanică ce i se atribuie de către diverși teoreticieni.*

Aceștia, în ideea de a combate supraevaluarea măsurii de către unii interpreți, o reduc la rolul de canava a ritmului, urmărind totodată și elucidarea confuziei ce s-a făcut multă vreme în gîndirea teoretică între cele două noțiuni: *ritm* (propriu-zis) și *metru*.

Din conținutul noțional distinct al celor două elemente — ritm și metru — se desprinde problematica teoriei despre ritm în cele două mari părți ce se dezvoltă în continuare:

A. *Ritmica muzicală* — care studiază formele de structură ale ritmului propriu-zis și principiile ce stau la baza lor;

B. *Metrica muzicală* — care dezvoltă tezele decurgînd din structura variatelor sisteme de măsuri utilizate în creație și rolul lor în redarea corectă a ritmului.

* A se vedea și pag. 778.

Cap. II

RITMICA

PROBLEME DE MORFOLOGIE ÎN RITMICA MUZICALĂ

Partea din teoria generală a ritmului muzical care cuprinde *studiul formelor și mijloacelor* lui de dezvoltare în opera de artă poartă numele de *ritmică*.

În sens artistic, prin *ritmică* se înțelege *măiestria compunerii de ritmuri variate și complexe* cu mijloace specifice muzicii, constituînd deci o latură a artei componistice.

Ca știință a formelor ritmice, ea se studiază și în cadrul celorlalte arte, avîndu-și originea în cele mai îndepărtate timpuri ale antichității; de aceea, muzicologia se servește frecvent de datele pe care i le oferă ritmica poeziei, dansului, pantomimei etc., pentru elucidarea problemelor pe care le pune ritmica proprie.

1. Elemente morfologice principale în ritm

În alcătuirea ritmului muzical propriu-zis, distingem două elemente de natură morfologică:

a) *formula (figura) ritmică*, precis conturată ca structură și sens artistic;

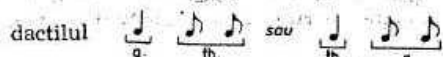
b) *accentul ritmic (ictus-ul)*, element de individualizare și identificare a formulei ritmice prin reliefarea ca intensitate a unora dintre duratele componente.

a) Formula (figura) ritmică

Numim *formulă (figură) ritmică* un grup de durate (sonorități și pauze) constituite ca *entitate artistică* pe matricea celor mai mici părți din fraza discursului muzical (celula⁴⁴ și motivul). În legătură cu cele-

⁴⁴ Cum în orice organism viu *celula* este cea mai mică unitate atomică și funcțională, tot astfel ea constituie „unitatea cea mai mică” în anatomia muzicală — ritmică, melodică sau armonică. [de Quiros Julio Bernaldo, *Elementos de ritmica musical*, pag. 75 (op. cit.)].

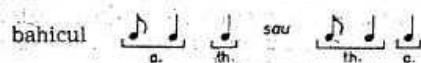
— un ritm de raport simplu (1 : 1)



— un ritm de raport dublu (2 : 1)



— un ritm de raport hemiolic (3 : 2)



Elementele *arsis* — *thesis* vor mai fi tratate după acest concept antic — de componente expresive ale mișcării (elan + rezolvare) — și în cântul gregorian (*cantus planus*), dar, mai târziu, pierd funcția lor ritmico-orchestrală, devenind componente ale măsurii clasice (tradiționale) cu barele ei prestabilite: prin *arsis* designându-se timpul neaccentuat, iar prin *thesis* timpul accentuat și acesteia⁹⁰.

În acest stadiu, *arsis* și *thesis* primesc funcții virtual-intensiv (non-accent și accent-metric), ceea ce, să recunoaștem, contrastează evident cu sensul expresiv superior pe care-l dețineau în conceptul ritmic al antichității greco-latine.

⁹⁰ Diferitele accepțiuni ale celor doi termeni *arsis* și *thesis* în limbile moderne:

	<i>Arsis</i>	<i>Thesis</i>
— lb. franceză	élan lévé	repos frappé
(temps)	léger	(temps) lourd
— lb. italiană	alzare	abassare
— lb. germană	Hebung leicht	Senkung schwer
— lb. engleză	Upbeat	Downbeat
— lb. română	slab neaccentuat	tare accentuat (virtual)

RITMUL ÎN CÂNTUL GREGORIAN („CANTUS PLANUS“)

TERMINOLOGIE SPECIFICĂ

Cântul gregorian folosește, de la început, ritmuri alcătuite, cu mici excepții, din durate egale, plane (*cantus planus*), care să deservească în mod cât se poate de fidel o cântare liniștită ca expresie, fără involburări (*aequalitas canendi*)⁹¹ și, totodată, ușor de interpretat în comun de către credincioși, în timpul oficiului cultului.

Justificarea estetică a ritmului de această factură o întâlnim cu consecvență la aproape toți acei *scriptores* medievali ai artei gregoriene: „Omnes tempore aestate vel hyeme, nocte ac die, solemniter sive private, psalmodia semper pari voce, aequae lance, non nimis protrahatur”⁹².

Exegeza modernă a acestei arte merge pe un ton apologetic și mai pronunțat spre a justifica formele simple ale ritmului gregorian:

„Toutes les notes, quelle que soit leur forme typographique sont approximativement égales les uns aux autres...”

C'est là une chose capitale, dont dépend en grande partie la valeur du chant grégorien, conçu et organisé de manière à établir en nous la paix, laquelle se définit la tranquillité de l'ordre. Or, cette paix est assurée en premier lieu par l'écoulement tranquille, régulier, sans heurt, du flux mélodique et rythmique”⁹³.

Artă gregoriană pornește deci — pe plan ritmic — ca artă *non mensurabile* având toate duratele de valoare egală.

Față de simplitatea formelor sale, ritmul gregorian va căuta însă să-și asigure potențe expresive maxime din utilizarea variată a accentelor (ictusurilor), și a altor elemente decurgând din dinamica incizelor și frazelor muzicale.

În fond, toată ritmica gregoriană este diversificată mai mult după criteriul variației de intensitate (ritmică intensivă), și mai puțin după cel al variației de durate.

⁹¹ În lb. latină *aequalitas* = egal, neted, liniștit și *cano* = a cânta.

⁹² Apud, *Instituta Patrum de modo psallendi sive cantandi* din colecția Martin Gerbert — *Scriptores de musica* — vol. I, p. 6; În traducere: „Tot timpul, vara sau iarna, noaptea sau ziua, în situații solemne sau particulare, psalmodia (se cântă) cu voce dreaptă, pe fir egal, fără prea multe prelungiri”.

⁹³ Apud Dom. J. Gajard, *Notions sur la rythmique grégorienne*, Troisième Editions, Desclée & Cie, Paris, Tournai, Rome, 1956, p. 19.

Vom urmări asemenea aspecte în cele două mari etape de dezvoltare ale artei lui *cantus planus*:

- ritmul de concept liber din etapa monodică a acestei arte,
- ritmul măsurat (*ars mensurabile* din etapa sa polifonică).

1. Ritmul în monodia gregoriană

În toată arta gregoriană monodică domină un *ritm de concept liber* — în forme nonmensurabile — care are la bază *timpul prim* (*hronos protos*), durată fundamentală generatoare a două categorii de ritmuri: *prozodic* și *neumatic*.

a) Ritmul prozodic gregorian

„Accentus anima vocis”

POMPEIUS FESTUS

Ritmul se numește *prozodic* întrucât ascultă de legile de accentuare (ictice) ale cuvintului cu silabele lui *tone* și *atone* (accentuate și neaccentuate). O silabă — accentuată sau neaccentuată — echivalează pe plan muzical cu un *timp prim* (*hronos protos*).

În limbile europene moderne (italiana, franceza, spaniola, româna etc.), fiecare cuvânt posedă o singură silabă accentuată (silaba tonă), restul fiind neaccentuate (silabe atone)⁹⁴.

După caz, accentul (ictusul) poate fi situat, în cuvânt, pe silaba ultimă (*oxitonon*), sau pe cea penultimă (*paroxitonon*), ori pe antepenultimă (*proparoxitonon*).

În comuniune cu muzica, silaba tonă se reliefează, de regulă, fie melodic, fie ritmic, fie armonic (pentru creația modernă), fie timbral, fie chiar prin cumulumul unor asemenea mijloace.

Cîntul gregorian, adoptă de la început, idiomul (textul) latin — păstrat pînă azi — care deține caracteristici proprii în privința accentelor, după cum urmează:

— cuvintele latinești n-au accent pe ultima silabă (*oxitonon*), excepție făcînd cele monosilabice, de aceea prozodia latină lucrează numai cu accentele *paroxitonon* și *proparoxitonon*:

⁹⁴ „Accentul este sufletul vorbirii (vocii)”, în speță al monodiei gregoriene supusă de la început legilor de accentuare ale prozodiei latine.

⁹⁵ Trecurile de la condițiile ritmicii antice grecești bazate pe relația de cantitate *longa-brevis* la ritmica bazată pe relația de intensitate (silabe *tone* și *atone*), coincide cu procesul de formare a limbilor moderne europene, care părăsesc topica veche greacă și latină și adoptă principiul accentuării unei singure silabe din cuvînt, restul fiind neaccentuate.

Th. Reinach — într-un studiu asupra prozodiei latine — ne asigură că pentru Occident încă din secolul lui Augustus (sec. I. e.n.) se înregistrează triumful accentului asupra cantității silabelor, datorită influenței limbajului popular (Apud Machabey, Armand. *Histoire et évolution des formules musicales*. Paris — Payot, 1928, pag. 32).

mundus, modus, mater, stabat (accente paroxitonon)
dominus, nobilis, musica (accente proparoxitonon).

— există cuvinte latinești — mai ales cele compuse — care au două silabe tone:
unigenitus, dedicatus, introspecto etc.

Apar deci, în însuși cuvîntul, accente principale și secundare care, contrapuse la nivelul inciziilor și frazelor asigură prozodiei latine — în consecință lui *cantus planus* — o ritmică mai bogată în accente decît aceea a limbilor moderne.

Pe fondul textului latin s-au format două categorii de ritmuri gregoriene:

- ritm silabic
- ritm silabico-melismatic

În ritmul silabic (*cantus syllabicus*), fiecărei silabe din text îi corespunde o notă (durată), de aceea trebuie considerat ca un *ritm de prozodie pură* în care distingem accente de silabe tone, și accente de *em-fasis* (accente principale):

PSALMUL 116 (din „Graduale”)



În ritmul silabico-melismatic (*cantus melismaticus*) apar și silabe repartizate pe două sau mai multe note (durate):

„TENEBRAE FACTAE SUNT”



În ritmul gregorian din prima categorie (silabic) se prefigurează ritmul *recitativului* din creația modernă, cel în stilul „*Sprechgesang*” din creația contemporană și de asemenea genul de ritm *recto-tono* — bazate toate pe o înfățișare prozodică.

În ritmul gregorian din a doua categorie (silabico-melismatic) semnalăm un proces deosebit de important în teoria și evoluția ritmului: tendința lui *cantus planus* de a trece de la un ritm prozodic pur, la un ritm muzical pur — și anume, în acele grupe melismatice de 2 și 3 durate, care, evadînd din zona accentuării silabice își caută o accentuare strict muzicală ce o vom întîlni pe deplin realizată în *ritmica gregoriană neumatică* — expresie directă a ceea ce se înțelege azi, prin *conceptul de ritm muzical liber*.

⁹⁶ Exemplu muzical din *New Oxford History of Music*, vol. II, p. 122 (op. cit.).

În cântul gregorian monodic se obișnuiește oprirea vocii pe o durată ritmică mai mare decât cele din context, de la sfârșitul membrilor (inciziilor) de frază și al frazelor înseși, oprire ce poartă numele de „mora vocis“⁹⁷.

Concepută ca o cadență ritmică, formula *mora vocis* devine un element important în conturarea formei sintactice a melodiei gregoriene și a sistemului de punctuație ce-i este propriu⁹⁸.

Intrucit *mora vocis* — cadență ritmică prin excelență — se realizează de regulă pe trepte modale principale ea intră în compunerea cadenței melodice gregoriene de tipul *clausula* despre care s-a făcut mențiune la un capitol anterior⁹⁹.

Guido d'Arezzo vorbind de *tenor*¹⁰⁰ și de *mora* înțelege prin acestea întârzierea (prelungirea) sunetului: „*Tenor id est mora ultimae vocis*“¹⁰¹. El distinge trei specii de *tenor*: *tenor quantulusque* — adică foarte scurt, „*tenor amplior*“, adică ceva mai lung și „*tenor diutissimus*“ sau cel mai lung, de la sfârșitul unei fraze.

„EGO SUM VIA“



c. Ritmul gregorian de inciză

Ritmul de inciză¹⁰² — detectat în cântul gregorian de către teoreticienii școlii de la Solesmes¹⁰³ — constituie proiectarea ritmului prozodic descris mai înainte la nivelul elementelor ce compun fraza muzicală. Concret, peste legile de accentuare prozodică ale textului latin se adaugă ritmului elemente de ordin dinamico-expresiv (teza *elan-rezolvare*) conferindu-i astfel calități și sensuri pur muzicale, așa cum se va arăta în continuare.

Elementele ritmului de inciză se formează după calapodul frazei vorbite, în ordinea următoare de mărime¹⁰⁴:

- ritmul de timpi primi sau elementar (ritmul din prima sinteză);
- ritmul de timpi compuși (ritmul din a doua sinteză);
- ritmul mare, compus (ritmul din a treia sinteză).

⁹⁷ În lb. latină *moror* = a întârzi, a zăbovi și *vox-cis* = sunet (voce).

⁹⁸ A se vedea „Psalmul 116“ de la pag. anterioară.

⁹⁹ A se vedea pag. 305.

¹⁰⁰ În lb. latină *teneo* = „a ține“, a întinde.

¹⁰¹ Apud Ferretti Paolo, Abate, op. cit., pag. 265: „Tenorul este întârzierea ultimului sunet“ (din inciză sau din frază).

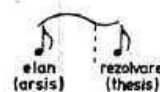
¹⁰² În lb. latină *incisio-onis* = tăctură; scurte fragmente de frază.

¹⁰³ Școala de la Solesmes (sec. XIX și începutul sec. XX) cuprinde nume de rezonanță în exegeza lui *cantus planus*, precum: Guéranger, Pothier, Mocquereau, Jausions, Gajard etc. Scopul cercetărilor întreprinse de reprezentanții acestei școli benedictine: să regăsească versiunea veche a cântărilor gregoriene, valoarea practică a notației neumatice, ritmul și metoda tradițională de interpretare.

¹⁰⁴ Apud Dom J. Gajard. *Notions sur la rythmique grégorienne*, p. 21 (op. cit.).

Ritmul din prima sinteză — inciză minimă — cuprinde doi timpi primi: unul reprezentând *elanul*, iar celălalt *rezolvarea elanului* (desinență).

Sunetul de *elan* cuprinde în sine influxul (mișcarea) spre cel de-al doilea, care constituie *rezolvarea elanului* (preluare din teza antică *arsis-thesis*):



Jocul de inciză minimă nu se limitează numai la organizarea a două sunete consecutive, ci poate să cuprindă mai multe sunete în *elan*, respectiv în *rezolvare*.

Astfel constituit, ritmul se cheamă *elementar*, *elanul* determinând în toate cazurile un crescendo dinamic¹⁰⁵.

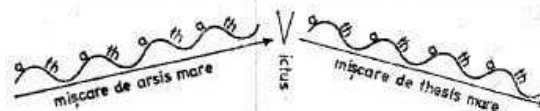
„L'elan rythmique de l'accent s'est concrétisé dans un élan mélodique, brève et légère, laquelle a fini par entraîner une intensité, la montée mélodique déterminant presque toujours un *crescendo dynamique*“¹⁰⁶.

Ritmul de timpi compuși, constituie prima dezvoltare a ritmului elementar, limitat — după cum a fost descris mai sus — la un singur *elan* și o singură *rezolvare*.

Pentru a se continua, este nevoie de un nou *elan*, urmat de o nouă *rezolvare*, deci se compune un ritm de mai mare extensie (din mai multe ritmuri elementare) care echivalează cu membrii unei fraze vorbite (inciză obișnuită):



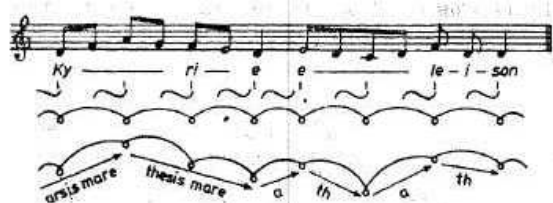
Ritmul compus — de mare inciză — se determină pe arcu extins al frazei muzicale, ca o relație de mare *elan* și mare *rezolvare*, incluzând deci, într-o sinteză superioară, pe celelalte două de mai înainte. El se desenează după sensul ascendent sau descendent al liniei melodice.



¹⁰⁵ Ibidem, Dom J. Gajard pag. 65.

¹⁰⁶ Jean Étienne Marie ne precizează că elementele „elan“ și „detentă“ ale gregorianului nu trebuie interpretate și gândite prin accentuări cum ne-ar sugera azi gheata dansatorului care lovește solul, ci mai degrabă ca undulațiile apei, fiecare undă compunându-se din două părți: la început o mișcare ascendentă (*elanul*), iar apoi una descendentă (*rezolvarea*), deci în genul lui *arsis* și *thesis* din ritmica antică grecească (A se vedea pag. 605).

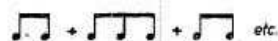
Reprezentarea celor trei ritmuri de inciză într-o scurtă melodie gregoriană.



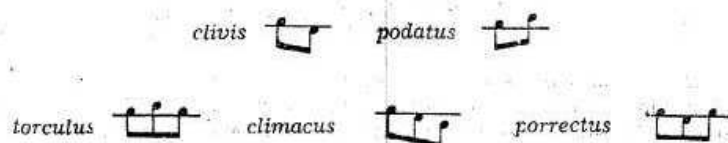
d) Ritmul neumatic gregorian

Ajunsa la reprezentări grafice proprii prin sistemul de neume (prima notație apare în sec. IX), arta gregoriană pășește deja spre forme ritmice muzicale independente de cele prozodice.

Principiul de organizare rămâne, în continuare, cel al timpului prim (hronos protos), dar în alcătuirii de celule (figuri) binare și ternare monoritmice care alternează liber (mixtura binaria et ternaria):



De altfel, cele mai importante neume gregoriene sînt formate din grupe binare și ternare, deci de 2 și 3 timpi primi fiecare, o neumă constituind astfel un picior ritmic:



De regulă, prima durată a formulelor ritmice respective este deținătoare a ictusului, semn al unei accentuări ritmice independente de textul vorbit.

În exemplul de mai jos, se părăsește accentuarea silabică (prozodică), dar intră în funcțiune accentuarea neumatică:



Ictusurile ritmice se recunosc în notația neumatică prin factorii următori¹⁰⁷:

- notele cu episemă¹⁰⁸;
- notele prelungite prin punct, sau devansate de pressus¹⁰⁹;
- nota primă din fiecare neuma;
- accentele dactilice.

Nu reprezintă oare această varietate de accentuări neumatice trecerea pe primul plan a legilor ritmului muzical față de cel prozodic?

Noi credem că da, întrucît pe această cale a mers dezvoltarea ritmului pînă la acel „discantus sine et cum littera” din primele forme polifonice vocal-instrumentale.

2. Cantus planus și ritmia măsurată

Intrarea lui *cantus planus* în regim de ritmică măsurată (proporțională) se petrece prin două sisteme ritmice medievale:

- ritmurile modale
- ritmurile proporționale (din „ars antiqua”)

a. Modurile ritmice medievale

Drumul spre ritmia proporțională trece mai întîi prin cele 6 moduri ritmice din arta profană a truverilor, trubadurilor și minnesingerilor, coroborată cu cerințele primelor forme polifonice ale lui *cantus planus* care impuneau o coordonare a mișcării vocilor pe plan vertical¹¹⁰.

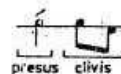
În fapt, ritmica modală readuce în uz formulele antice bazate pe succesiunea de *longae* și *breves*:

„Modus est conjunctio soni longis brevibusque temporibus mensuralis”¹¹¹.

¹⁰⁷ Dom J. Gajard, *Notations sur la rythmique grégorienne*, p. 65. (op. cit.). indicînd o alungire neproporțională însoțită de un accent expres.

¹⁰⁸ Episema = o linie orizontală sau verticală (—|) însoțind o neumă și indicînd o alungire neproporțională însoțită de un accent expres.

¹⁰⁹ Pressus = numele unei note de aceeași înălțime cu cea care urmează (un fel de anticipație melodică) producînd un efect ictic:



¹¹⁰ Perioada coincide cu afirmarea creației de tipul *ars antiqua* dominată de personalitatea lui *Perotinus Magnus*, primul care a folosit notația mensurală și a lui *Leoninus* (sfîrșitul sec. XII), întemeietorii școlii de orientare componistică de pe lângă catedrala Nôtre-Dame din Paris, aflată, pe atunci, în construcție. Stadiul evolutiv respectiv este frumos consemnat de Jacques Chailley: „Pietrele catedralei Nôtre-Dame și muzica se ridicau în același timp”. (*Histoire musicale du Moyen Âge*, Presses Universitaires de France, Paris, 1950, p. 31).

¹¹¹ Magistri Franconis (?—1250), *Ars cantus mensurabilis*, Col. E. Coussemaker — *Scriptores de musica Medii aevi* — vol. I, p. 18.

Se utilizează 6 moduri ritmice medievale pe care le prezentăm mai jos însoțite și de câteva citate din arta muzicală a timpului:

— Modul 1 (troheu)

CHANSON din SAINT GERMAIN DES PRES (sec. XII)



— Modul 2 (iamb)

CHANSON MEDIEVAL



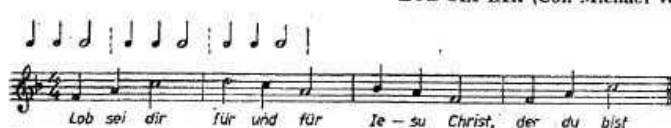
— Modul 3 (dactil)

CHANSON DE TRUBADUR (Col. Coussemaker)



— Modul 4 (antidactil)

LOB SEI DIR (Col. Michael Weisse)



— Modul 5 un ritm de tipul molos

— Modul 6 un ritm de tipul tribrah

Din exemplele citate, reținem două caracteristici cu implicații deosebite în ritmica modernă:

— se prefigurează ritmul *binar* și *ternar* (în accepțiunea lor actuală);

— între duratele *longa* și *brevis*, datorită caracterului pieselor de ritmic măsurabilă, se instalează vizibil proporționalitatea (raportul 2:1, adică o *longa* = două *breves*).

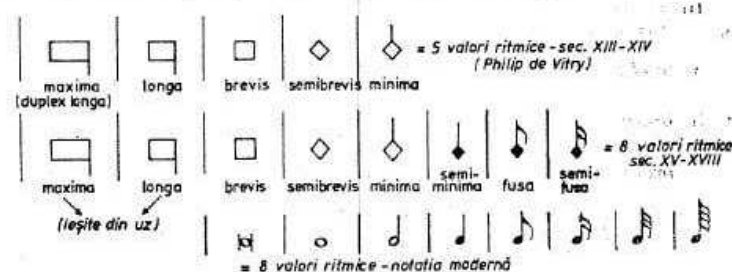
b. Ritmia proporțională în *cantus planus* („ars polifonica“)

Arta polifoniei vocale a pre-Renașterii și a Renașterii generalizează, pe ambele planuri — orizontal și vertical — ritmica proporțională.

Atit operele bazate pe *diafonie* — formă primară a contrapunctului (notă contra notă) — cât mai ales cele de tipul *discantus* (suprapuneri de linii melodice diferite, având uneori chiar și texte prozodice diferite), cer, pentru precizia întâlnirilor și desfășurărilor polifonice, o măsurare proporțională a duratelor.

În grafie, ea se reflectă prin figuri speciale ale notelor (*duplex longa* și *longa*, *brevis*, *semibrevis*): „Discantus est aliquorum diversorum cantuum consonantia, in qua illi diversi cantus per voces longas, breves vel semibreves proportionaliter adequantur, et in scripto per debitas figuras proportionari ad invicem designantur“¹¹².

Prin desenele figurilor de note din *ars cantus mensurabilis* (*figuralis*) se stabileau raporturi proporționale între diferitele durate, în forma următoare (comparativ cu scrierea modernă):



Suprapunerea (etajarea) liniilor melodice impun, așadar, relații ritmice decurgând din măsurabilitatea și proporționalitatea duratelor.

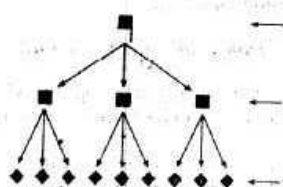
Cu alte cuvinte, conceptul polifonic de *discantus* presupune, în mod necesar, pe acela de *proportio* în ritm, fără de care el nu se poate manifesta¹¹³.

Valorile ritmice sînt supuse diviziunii proporționale prin două criterii devenite fundamentale în ritmica modernă:

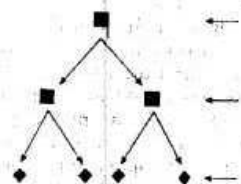
¹¹² Din Colecția Coussemaker, vol. I, pag. 118, Magistrul Francon de Colonia — *Ars cantus mensurabilis*, Cap. II, *De definitione discantis*: „Discantus este cîntarea de diferite consonante în care diverșii cantus (melodii, n.a.) se suprapun prin sunete proporționale de *longae*, *breves* și *semibreves*, ceea ce se redă în scris printr-un număr de figuri proporționale“.

¹¹³ Pagini întregi din tratatele muzicale medievale (Hieronimus de Moravia, Joannes de Muris, Francon de Paris și Francon de Colonia, Philippe de Vitry, Adam de Fulda etc.) susțin, pe plan teoretic, noul concept ritmic — ritmul de valori proporționale.

a) diviziunea ternară (în accepțiunea timpului socotită „*divisio perfecta*“):



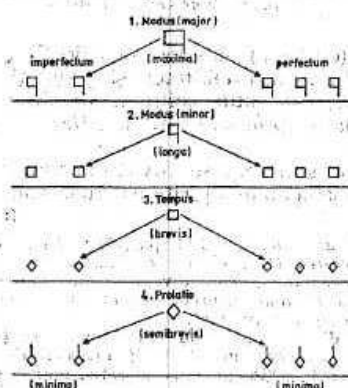
b) diviziunea binară („*divisio imperfecta*“):



În sistemul de divizare a valorilor ritmice apar — încă în secolul XIV — termeni teoretici specifici, care designă trei operațiuni:

- a. *modus* = divizarea *maximae* în *longae* (*modus major*) și a acestora în *breves* (*modus minor*);
- b. *tempus* = divizarea *brevis*-ului în *semibreves* (*perfectum* = ternară; *imperfectum* = binară);
- c. *prolatio* = divizarea *semibrevis*-ului în *minimae* (*major* = ternară; *minor* = binară).

Schema divizărilor proporționale ale valorilor



Cu aceasta, *ritmica proporțională* se instalează definitiv în creația muzicală, însoțită fiind ulterior de rigorile *măsurii* moderne cu barele și delimitative, al căror efect — inițial de natură grafică, vizuală —, se agravează în creația omofonă, obligând la cunoscuta restrângere a libertății de desfășurare a ritmului. La această a contribuit, de bună seamă, dezvoltarea fără precedent a artei muzicale instrumentale pe lângă cea vocală a Renașterii (*ars sine et cum littera*).

3. Evoluția conceptului de „timp prim” („*hronos protos*”) în ritmica universală

Revenind, în finalul considerațiilor despre ritmul gregorian, la ceea ce el a dat mai de preț în arta muzicală, ne punem întrebarea: A dispărut oare acea funcționalitate labilă a *timpului prim*, pe care am pus-o la baza conceptului de ritm liber?

În mare parte, da! „Timpul prim” (*hronos protos*) intră sub rigorile ritmului măsurat, suportă multiplicări, divizări și subdivizări proporționale, pierzându-și astfel individualitatea și funcțiile specifice cu care s-a manifestat în toată creația monodică — antică și medievală.

Ritmul construit după principiul *hronos protos* va fi deci sfîrșecat, decupat și obligat să se așeze, oarecum resemnat, în căsuțele hieratice ale măsurii moderne, așteptînd dezvoltări (evoluții) ulterioare care să-i redea strălucirea și virtuțile inițiale, ba chiar să i le și amplifice.

Printr-o anumită subtilitate, „spiritul” lui *hronos protos* va rămîne însă în succesiunile neregulate, binare și ternare, din creația palestriniană și, chiar mai tîrziu, în formulele „neumatice” din ritmica bachiană, așa cum observă ochiul atent al analizei profunde și introspecției științifice contemporane a operelor marelui Bach¹¹⁴.

Ca un izvor care dispăre, la un moment dat, printre pietrele stîncioase ale muntelui, pentru ca să reapară mult mai impunător ceva mai tîrziu, *ritmul liber*, generat la origine de *hronos protos*, va vrea să-și desfacă incomodul corset metric încă în perioada de creație romantică (prin fraze muzicale concepute peste barele de măsuri și nu în funcție de acestea), la fel, în melodia infinită wagneriană, pentru ca să-l revedem strălucitor și scînteietor în secolul nostru prin poliritmiile lui Varèse, Stravinski sau în ritmica lui Messiaen, Boulez și ale atîtor alți compozitori contemporani, ca manifestare atît pe plan orizontal, cît și pe cel vertical (dezvoltare impetuoasă a conceptului de ritm liber).

¹¹⁴ O asemenea analiză scrutînd zone ritmice subtile în creația bachiană, întîlnim în paginile lucrării *Formele muzicale ale Barocului* (vol. I, II și III) de Sigismund Toduță.

Undeva însă — și anume în creația populară — ritmul liber de „timpuri primi” se va fi păstrat permanent, cu aceeași vitalitate și funcție artistică, aci el își va duce o existență peregă, alimentând necontenit reprezentanții diferitelor școli naționale de compoziție cu elemente de expresie novatoare, deci și cu germeni și principii de ritm liber.

RITMUL ÎN MUZICA BIZANTINĂ

În arta muzicală bizantină, ritmul constituie — ca de altfel în toate artele sonore — un criteriu stilistic de cea mai mare greutate prezentând aspecte particulare asupra cărora ne vom opri — pe scurt — în cele ce urmează.

Configurația specifică a ritmului muzicii bizantine se determină prin cei doi factori cunoscuți din teoria generală a ritmului:

- asocierea de *durate*, egale sau inegale
- sistemul de distribuire a *accentelor*.

În mod special însă în muzica bizantină formele ritmice se determină și în funcție de *tempoul* cântărilor (gradul de mișcare) ceea ce constituie o particularitate a acestei arte.

1. Formele ritmice în raport cu duratele utilizate

În muzica bizantină durata fundamentală de la care pornesc asocierile și alcătuirile oricăror formule ritmice cu care lucrează această artă este durata de 1 timp sau o „bătăie”.

În jurul ei și prin ea se organizează orice ritm, de aceea o vom numi *durată-etalon* pentru întreaga ritmică bizantină¹¹⁵.

Valorile ce alcătuiesc ritmul unei melodii bizantine sînt raportate — în interpretare — acestui etalon, asigurîndu-se astfel cîntării o cadență omogenă:



Ca funcție și importanță muzicală durata-etalon echivalează cu *hronos protos* (timpul prim) din ritmica gregoriană, cu deosebirea că la bizantini o asemenea durată, prin augmentări și diminuări propor-

¹¹⁵ În transcrierile semiografice pentru muzica occidentală, această durată fundamentală a ritmului bizantin se notează prin valoarea de *pătrime* sau — cum obișnuiesc unii paleografi — prin cea de *optime*. În fapt, schimbările nu se produc decît grafic (vizual), structurile ritmice rămînînd aceleași, indiferent cum se notează durata-etalon. În studiul nostru vom folosi *pătrimea* pentru notarea ei.

ționale¹¹⁶ ajunge la *formule ritmice variate* ca structură, reeditând ritmurile poetice antice (trohaic, iambic, dactilic etc.). În muzica bizantină ritmul plan nu se întâlnește decât în mod excepțional, de obicei în cântările de tipul recitativului.

Din analiza textelor muzicale bizantine mai vechi și mai noi rezultă că desenul ritmic al acestora se alcătuiește din combinațiile de durate cuprinse în diagrama următoare:



Ritmica bizantină este — așadar — o *ritmică proporțională*, toate duratele derivând din cea centrală (durata etalon) prin augmentări și diminuări proporționale.

Pentru anumite cântări însă — în special cele papadice, largi, extinse — această proporționalitate este de o anumită labilitate vecină cu *ritmul de concept liber*, din cauza unei agogici subtile și permanente pe care interpreții soliști ai muzicii bizantine o folosesc în voce.

Cit privește *rolul pauzelor în formarea ritmului* acesta este insignifiant, muzica bizantină utilizând foarte rar pauzele de natură ontologică; vom întâlni în schimb pe cele de natură sintactică sub forma cezurilor de la finalurile inciziilor și frazelor melodice, însemnate, de regulă, în textul scris, prin *măturii*, semne grafice care trasează conturul sintactic al cântărilor.

Din această cauză, melodia bizantină ne apare ca o întinsă și continuă desfășurare sonoră lucrând îndeosebi prin expresia intonațională careia îi subordonează orice desfășurare de natură ritmică. Drept urmare, din asocierile de durate rezultă în muzica bizantină *formule ritmice simple, line, domoale, liniștite*, supunându-se unui melos extrem de bogat pe plan intonațional, cu contururi sinuoase, cu arcuri variate.

Nu se folosesc decât cu totul excepțional ritmurile punctate sau cu pauze, ori suitele de sincope și alte formule care ar conferi o anumită vivacitate și vioiciune facturii sale. Formele ritmice depind în totalitate — prin structurile lor — de principiile și condițiile melodiei, de aceea, în această artă se poate vorbi, pe drept cuvânt, de o autentică *ritmică melică* (Melische Rhythmik)¹¹⁷.

În fapt, nu vom întâlni în muzica bizantină nici măcar un singur caz în care, din punct de vedere expresiv, ritmul să prevaleze față de melodie.

¹¹⁶ Până în secolul XIII, „timpul prim” bizantin era indivizibil, putând fi numai augmentat nu și divizat. (Apud Petresco I. D., *Les idiomèles et le canon de l'Office de Noël*, op. cit., pag. 59.)

¹¹⁷ Keller, Wilhelm. *Handbuch der Tonsatzlehre II*. Gustav Bosse Verlag, Regensburg, 1959, pag. 35.

2. Formele ritmice în raport cu sistemul de accente

În muzica bizantină, predominantă sint textele literare: neversificate — prozodice. Nu se poate însă trece cu vederea structura lor cvasipoetică amintind de vechi psalmi, ode și poeme a căror evoluare — cu versete și paragrafe — imprimă ritmică o cadență aproape ca de vers (formă poetică latentă).

De altfel, mult timp cântul bizantin a fost interpretat ca proză poetică¹¹⁸.

Pe un asemenea fond cvasipoetic i-a fost destul de ușor muzicii bizantine să transplanteze în textele sale literare ritmurile clasice ale poeziei universale cunoscute ab *antiquo*, precum: ritmuri trohaice, iambice, dactilice, peonice etc. Spre deosebire deci de cântul gregorian care pornește de la o *ritmică plană*, muzica bizantină preia formele structurale variate ale ritmicii antice cu care va lucra în întreaga sa evoluție.

Precizăm însă că, ritmurile poetice antice construite după cantitatea celor două silabe — *longa* și *brevis*^{118 bis} — au fost traduse în muzica bizantină drept ritmuri de *silabe tone* și *atone* ale fiecărui cuvânt.

Această reformă în ritmica imnurilor bizantine este atribuită concret lui Efrem Sirianul (306—373 e.n.) care înlocuiește principiul silabelor alungite și scurte (*longa-brevis*) în vigoare la grecii antici, cu acela de silabe accentuate și neaccentuate¹¹⁹.

Drept urmare, ritmul prozodic bizantin ascultă de silabele *tone* și *atone* ale cuvintelor care, proiectate pe fondul textului literar al cântărilor, generează forme ritmice de mixtură (asimetrice), ca în exemplul următor:

I. Popescu-Pasărea. „DIN TINEREȚILE MELE”



¹¹⁸ Quiros Bernaldo, Julio de. *Elementos de ritmica musical*, op. cit., pag. 179.

^{118 bis} Expresiile corespunzătoare în lb. greacă: *makros* (μακρός) și *brachis* (βραχύς).

¹¹⁹ Gruber, R. I. *Istoria muzicii universale*, Partea I, Editura Uniunii Compozitorilor, București, 1961, pag. 111.

Cîntările bizantine cărora li se transmit ritmurile prozodice sînt, în primul rînd, cele în *variante irmologică* a modurilor (de tempouri vii, sacadate) și, în parte, cele în *variante stihirică* (de tempouri moderate).

Ritmul de proză nu mai este însă propriu *cîntărilor papadice* (de tempouri largi), *melismatice*, textul literar fiind aici cu totul dezafectat de legătura sa cu muzica. În aceste cîntări formele ritmice se vor alcătui după criterii pur muzicale, la baza cărora stă construcția prin *hronos protos* (timpul prim).

Prin jocul de timpi primi, bizantinii ajung însă la aceleași forme ritmice ca și cele ale antichității eline, mai ales în acele cîntări în care textul literar, cu silabele lui *tone* și *atone*, nu mai este definitoriu pentru ritm:

Dimitrie Cutavas. „IAR PUTERILE CERESTI”



3. Formele ritmice în raport cu tempoul cîntărilor

În practica de veacuri a muzicii bizantine s-au statornicit — după cum s-a mai arătat¹²⁰ — patru categorii de mișcări (tempouri) ale cîntărilor, fiecare avînd caracterul său bine determinat: mișcarea *recitativă*, *irmologică*, *stihirică* și *papadică*.

— *Recitativul bizantin* se prezintă, din punct de vedere ritmic, în formele prozodice cunoscute, în genere, în lucrările muzicale dramatice, care pregătesc părțile și secțiunile de tipul „arioso” (cantabile), liturghia bizantină fiind concepută ca o dramă cu scene biblice și cu momente solemne.

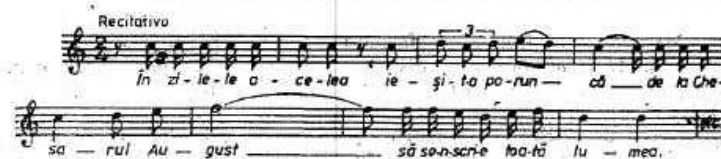
Recitarea sau declamarea textului literar de tipul *recto-ono* se bazează exclusiv pe *ritmica de silabe tone și atone* a respectivului text:



Recitativul, în maniera mai largă, de tipul „Sprechgesang” (recitativ + inflexiuni melodice) respectă în ritm structurile prozodice combinate însă cu structuri pur muzicale:

¹²⁰ A se vedea pag. 334.

Paul Constantinescu. „ORATORIUL BIZANTIN DE CRĂCIUN”



— *Mișcarea irmologică* se desfășoară pe un ritm cursiv, concis, în cadență vie — *cvasi-Allegretto* — în forme apropiate de ritmul *giusto-silabic*¹²¹, predominînd structurile pirice:



— *Mișcarea stihirică* utilizează îmbinări de ritmuri silabice (o silabă la o notă) cu cele de factură melismatică (două sau mai multe silabe la o notă), în care caz apare divizarea, precum și augmentarea lui *hronos protos*. Ritmul ia aici forme clasice (troheu, iamb, dactil etc.), dar într-un amestec de tip asimetric care-i asigură libertatea de evoluare în afara unui cadru imuabil de măsuri.

Caracteristica generală a tempoului cîntărilor în acest stil: liniștit, calm, domol (*Andante*, *Andantino*):



— *Mișcarea papadică* de o desfășurare largă, extinsă (*Lento*, *Adagio*), pe formule melodice melismatice, cu prelungi vocalizări, acoperă cu desăvîrșire pregnanțele ritmice (ritmul se ascunde sub învelișul bogat al unei adevărate melopei), care pot fi, pînă la urmă, analizate ca forme ritmice derivînd din *hronos protos*¹²², în exemplul de mai jos, acest rol fiind îndeplinit de pătrime:



¹²¹ A se vedea pag. 628.

¹²² A se vedea pag. 602.

Muzica bizantină se desfășoară pe un *ritm de concept liber* ca structură, baza acestei libertăți constituind-o *distribuirea eterogenă* a accentului în desenele ritmice și *amestecul* (eterogenitatea) formulelor ritmice.

Spre deosebire de muzica gregoriană, cea bizantină folosește *ritmuri variate ca structură*, de la ritmurile plane (monoritmii) până la cele diversificate, în forme multiple, preluate din poezia universală antică (ritmuri trohaice, iambice, dactilice, peonice etc.).

Asocierea valorilor ritmice în formule identificabile se face într-o succesiune liber-determinată, convenabilă deci tiparelor eterogene (ritmurile omogene binare și ternare neconstituind aici regula).

Cadrul metric pe care se desfășoară și prin care se măsoară ritmurile muzicii bizantine este unic: *măsura de 1 tact* (o bătaie), încît nu există asocieri de timpi metrici, accentuați și neaccentuați, ca în muzica occidentală a ultimelor 3—4 secole.

Există o legătură strînsă între formele ritmului și diferitele ipostaze (stări) ale cîntării modale bizantine, determinate de tempoul în care se desfășoară și de caracterul acestora: cîntare recitativă, irmologică, stihirică și papadică, după cum s-a demonstrat mai înainte.

Ca aspect general, ritmul în muzica bizantină — cu toate componentele sale — *rămîne fidel melodiei*, factorul principal de expresie al acestei arte; de aceea formele sale se supun și respectă în întregime cursul melodic.

RITMURI SPECIFICE ÎN MUZICA ROMÂNEASCĂ

Printre caracteristicile de seamă, ce conferă muzicii noastre populare originalitate și frumusețe, se consideră — desigur — ritmurile sale specifice.

În capitolul de față vom trata succint trei dintre aceste ritmuri, și anume: *parlando-rubato*, *giusto-silabic* și *aksak*.

1. Ritmul *parlando-rubato*

După cum rezultă din însăși expresia, ritmul *parlando-rubato* are două caracteristici principale:

a) se desfășoară pe intonații aproape vorbite, narate, legate deci intim de textul poetic (ritm *parlando*¹²³);

b) se constituie ca structură din formule ale căror durate se află în relații nemăsurabile, cu dese opriri pe coroane, cu augmentări și diminuări neproporționale, cu accelerări și răiri ale valorilor ritmice (ritm *rubato*¹²⁴).

Într-o piesă de ritm *parlando-rubato*, momente de autentic recitativ — care ne țin la granița dintre vorbire și cînt — alternează cu altele de o melodică bogat ornamentată.

¹²³ În lb. italiană, *parlando* = vorbind; mod de a vorbi expresiv.

¹²⁴ În lb. italiană, *rubare* = „a fura” (sens literar) cu înțelesul de a elibera ritmul de rigurile metrice, spre a-i da o interpretare expresivă elastică, suplă, flexibilă. În tehnica execuției aceasta se traduce prin accelerarea unor sunete și ralentarea altora; valorile ritmice devenind astfel permanent variabile, în desfășurări labile, cu ușoare devieri de la interpretarea lor strictă în genul *ben misurato*.

Efectul „rubato” a fost utilizat inițial în stilul vocal; iar apoi și în cel instrumental (Caccini, Rossi, Carl Philipp Em. Bach, Mozart etc.). În sec. XIX „rubato”-ul designă în partitură o mare independență față de măsură. Frédéric Chopin îl utilizează în valsurile și mazurcele sale cu un efect special, pentru a conferi — prin contrast — o cît mai mare strălucire pasajelor bine ritmate ale dansurilor respective.

Revine lui George Enescu meritul de a fi creat și introdus în muzica instrumentală cultă stilul combinat melodic-ritmic *parlando-rubato*, ecou transfigurat și esențializat al „cîntecului lung” și doinei românești. În lucrarea sa *Sonata a III-a pentru pian și vioară în caracter popular românesc* (op. 25) transp. de la vioară, asemenea imaginii — atît de apropiate de vocea umană — de parcă s-ar transmite prin cuvinte.

Textul poetic primează, de obicei, în astfel de producții, iar muzica nu face decât să sublinieze patosul povestirii, al acțiunii și ideilor. Fiind în întregime subordonat expresivității liniei melodice și textului vorbit, ritmul *parlando-rubato* cu greu suportă încadrarea în măsură.

Iată, spre exemplu, un cîntec-doină într-un ritm *parlando-rubato*:

OLTULE, OLTETULE — „200 cîntece și doine”

Parlando rubato

Din melodia citată desprindem, în privința structurii ritmului, următoarele:

— Valorile ritmice, aproape neproportionale, se îmbină într-o mișcare de o libertate absolută:



— În desenul ritmic apar din loc în loc alungiri și diminuări neproportionale, precum și formule excepționale, ca o confirmare a ritmicității extrem de labile:



— Fiecărei silabe a textului îi corespunde o valoare ritmică, indivizibilă — de obicei optimea sau pătrimea; divizarea optimii și

pătrimii fiind posibilă numai melismatic — adică pe aceeași silabă —, cînd se resimte însă rolul funcțional al duratei de bază:



— Pot exista și alte divizări melismatice ale celor două valori:



— Se remarcă, de asemenea, frecvența abundentă — în textul muzical — a ritmurilor pirice, care scot în evidență părțile recitative ale melodiei ce se poartă fie pe același sunet (*recto-sono*), fie pe sunete diferite, la care se ajunge prin alunecare (*glisare*), folosindu-se uneori și microtonii:



— În interpretare, fiecare din silabele textului vorbit (versului) poate fi lungită sau scurtată după sensibilitatea și modul cum înțelege executantul să redea piesa muzicală.

Într-un *parlando-rubato* excesiv de melismatic, ritmul nu se mai subordonează textului poetic; aci melodia covârșește poezia, iar accentele devin tipic muzicale:

ALĂTURA CU DRUMUL — Culegerea Achim Stoia

Doinind

Interpretarea melodiilor în ritmul *parlando-rubato* rămîne de natură strict solistică (*individuală*), un rol deosebit avîndu-l, ca atare, simțirea, gustul, inventivitatea și personalitatea interpretului.

Din cauza naturii lor solistice, melodiile în ritm *parlando-rubato*, vocale sau instrumentale, suferă continuu modificări, chiar în execuția aceluiași interpret; structura de bază se recunoaște însă în mulțimea de variante la care este supusă în procesul transmiterii și propagării către alți și alți interpreți.

În folclorul românesc, ritmul *parlando-rubato* se întâlnește în vechi melodii populare cu caracter epic, în balade, bocete și mai ales în *doină* — creație elegiacă tipică liricii noastre populare —, prin care se exprimă trăiri puternice ca: dorul, jalea, dragostea etc.

Un asemenea ritm se relevă totodată ca un element de valoare specifică pentru creația compozitorilor români contemporani, începând cu George Enescu de la care ne-a rămas expresia acelui nesfârșit fir melodic unduit pe o neconținută variație ritmică (a se vedea *Sonata III pentru pian și vioară*) a cărei obârșie stăruie în mod neîndoielnic în acel „cîntec lung”, una din manifestările de artă cele mai originale ale poporului nostru.

2. Ritmul giusto-silabic

Un alt ritm de structură aparte — întâlnit în muzica populară românească — îl constituie ritmul *giusto-silabic* (*bicron*)¹²⁶, înțelegând prin această expresie următoarele:

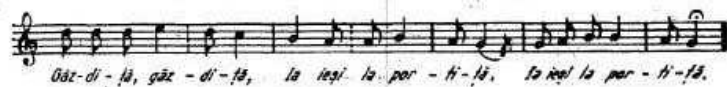
— *ritm giusto* (just), întrucît se execută măsurat, regulat, cadențat, spre deosebire de ritmul *parlando-rubato*, care se interpretează liber;

— *ritm silabic*, fiind strîns legat de metrica versurilor populare, în care prin înbinările a două calități diferite de silabe, lungi și scurte — notate primele prin *pătrime*, iar secunde prin *optime* — se asigură fuziunea dintre sunetul muzical și cuvînt;

— *ritm bicron*, întrucît folosește în structura formulelor două valori de bază — optimea și pătrimea — concepute fiind ca valori ritmice independente una față de alta, din jocul cărora se obțin toate ritmurile de această factură.

Să pornim în tratarea și cunoașterea ritmului *giusto-silabic* tot de la o melodie populară:

CÎNTEC DE ȘEZĂTOARE (Făgăraș) — Culegerea Em. Comișel



Analizînd exemplul citat, reținem următoarele caracteristici ale ritmului *giusto-silabic*:

— este un ritm legat intim de metrica și cadența versurilor;

— folosește permanent două durate — optimea și pătrimea — (raport 2:1 sau 1:2), a căror opunere generează un ritm silabic similar cu cel antic grecesc: silabele scurte fiind redată prin optime, iar cele lungi prin pătrime.

¹²⁶ Expresia aparține renumitului folclorist român Constantin Brăiloiu, care a cercetat și studiat cu asiduitate creația populară românească, determinîndu-i teoreticește caracteristicile structurale. (A se vedea Brăiloiu, C. *Le Giusto syllabique bichrone*, în: *Rev. Polyphonie*, caletul 2, Paris, Ed. Richard Masse, 1948).

Cele două valori, cu importanță funcțională egală, predomină în dezvoltarea ritmului *giusto-silabic*; de aceea duratele mai mici se întrebuintează numai în mod excepțional — și anume în formulele melismatice, ca în exemplul următor:

TUNA CERBUL — Cîntec din Transilvania — Culegerea Em. Comișel



Din alternarea liberă a celor două durate de bază (optimea și pătrimea) se obțin două feluri de ritmuri *giusto-silabice*:

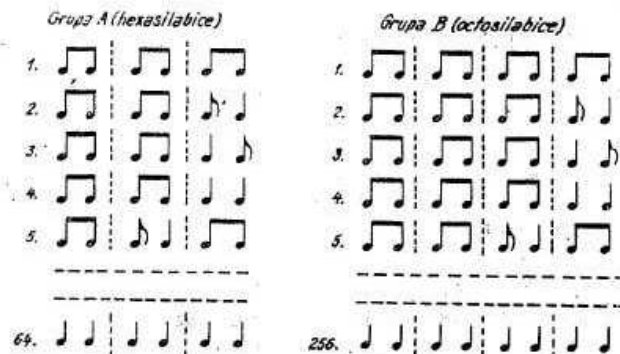
— *ritmuri simple*, alcătuite din 2 sau 3 valori, respectiv ritmuri bisilabice și trisilabice;

— *ritmuri complexe*, constînd din reunirea mai multor ritmuri simple de 2 și 3 valori¹²⁷.

În primul caz se obțin ritmurile simple în genul celor antice grecești, adică ritmurile bisilabice: piric, iambic, trohaic, spondaic și ritmurile trisilabice: tribrach, anapest, amfibrach, dactil etc.

În cel de-al doilea caz, pot fi obținute prin repetare formule ritmice mai dezvoltate, după cum versul poetic este alcătuit din 6, respectiv 8 silabe.

Cu versurile hexasilabice se pot forma 64 de serii ritmice diferite ($4 \times 4 \times 4 = 64$), iar cu versurile octosilabice se obțin 256 de serii ritmice de tipul *giusto-silabic* ($4 \times 4 \times 4 \times 4 = 256$), deci un mare număr de formule, din care redăm mai jos doar primele și ultima (cea mai dezvoltată)¹²⁷.



¹²⁸ Comișel, Emilia, *Folclor muzical*, București, Editura didactică și pedagogică, 1967, pag. 134.

¹²⁷ Brăiloiu, Constantin, *Le Giusto syllabique bichrone*, op. cit. (Cifra 4 din calcul reprezintă combinațiile celor 4 ritmuri bisilabice posibile).

De regulă, cind se notează un ritm giusto-silabic, măsura nu se trece, pentru a nu se face confuzii în aprecierea formelor ritmice. Notarea — spre exemplu — a dactilului prin măsura $\frac{3}{4}$ (J J J) con-

stituie o eroare, întrucît este vorba de un ritm de trei elemente (— U U = longa + brevis + brevis). La fel va fi cazul anapestului, al ritmurilor peonice și al altora asemenea.

Ritmul *giusto-silabic* se desfășoară cursiv, fluid, într-o viteză constantă (limite metronomice cca. 130—144 pentru optime), nepermițînd opriri, precipitări sau răriri ale duratelor, nici interpretarea de tipul *rubato*. Aparține genului vocal, întîlnindu-se în cîntecele lirice, în cele rituale (bocete) și mai ales în colinde. Poate fi executat de către mai mulți interpreți deodată (caracter colectiv al interpretării).

Cercetătorii din domeniul etnomuzicologiei socotesc că „acest ritm bazat pe jocul celor două durate — corespunzătoare fiecare cîte unei silabe — este o moștenire ancestrală, o ritmică pe care poporul nostru a preluat-o de la neamurile și semințiile din care s-a zămislit acum aproape două milenii”¹²⁸.

3. Ritmul aksak

Prin ritm *aksak*¹²⁹ se înțelege, din punct de vedere teoretic, un ritm *asimetric* — alcătuit din 5, 7, 8, 9, 10, 11 etc. valori de bază —, care se execută într-o mișcare de mare viteză, realizînd între 300 și 600 unități etalon pe minut (MM = 300—600)¹³⁰.

Din cauza tempoului extrem de viu în care se desfășoară, în interiorul formulelor se petrece un proces de concentrare a pulsațiilor ritmice mai mici în două durate mai mari, care coordonează întregul ritm de această factură: *optimea* și *optimea cu punct*.

Se obține deci tot un ritm *bicron* — adică alcătuit din două durate coordonatoare —, dar care se află într-un raport hemiolic de proporționalitate (2 : 3 sau 3 : 2) față de ritmul *bicron* din *giusto-silabic*:



Fiecare din aceste durate coordonatoare în ritmul *aksak* — considerate fundamentale — încorporează într-însa două, respectiv trei pulsații ritmice mai mici, astfel:



¹²⁸ Alexandru, Tiberiu. *Muzica populară românească* (manuscris).

¹²⁹ În limba turcă, *aksak* = schiop.

¹³⁰ Fiind mult răspîndit în folclorul vecinilor noștri de la sud, Béla Bartók l-a numit „ritm bulgăresc”, pe care-l folosește în cel de-al 5-lea cvartet *Mikrokosmos* (1939) într-un Scherzo „*alla bulgarese*”. Constantin Brăiloiu — ale cărui studii de specialitate s-au impus în lumea întreagă — îl numește „ritm aksak”.

Ca intensitate și expresie, valoarea punctată capătă o importanță aparte, Béla Bartók numind-o, din această cauză, „proiectarea în timp a accentului dinamic”¹³¹.

Întreaga mișcare ritmică de tip *aksak* se desfășoară prin jocul și opunerea celor două durate cumulative, autonome una față de alta, fiecare avînd individualitatea și funcția sa precisă în ritm: una reprezintă în mod concentrat virtuțile ritmului binar (*optimea*), și cealaltă virtuțile ritmului ternar (*optimea cu punct*), ambele generînd, într-un raport dialectic de conexiune, *ritmul aksak*.

Cîteva formule de ritm *aksak* întîlnite frecvent în folclorul românesc, mai ales în muzica pentru dans:

— de două valori ritmice cumulative



— de trei valori ritmice cumulative



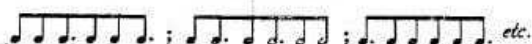
— de patru valori ritmice cumulative



— de cinci valori ritmice cumulative



— de șase valori ritmice cumulative



— de șapte valori ritmice cumulative



Asemenea ritmuri devin și mai complexe prin acuplarea unei formule cu altele de structuri diferite.

Redăm cîteva exemple din literatura muzicală folclorică utilizînd ritmul *aksak*, în care rolul organizator, pe plan ritmic, al celor două

avînd în vedere că, valoarea sau valorile punctate (ternare) în raport cu cele nepunctate (binare) din construcția acestui gen de ritm, creează în melodie acel caracter „schiop”, „împiedicat”, „zdruncinat”, „scuturat”.

¹³¹ Bartók, Béla. *Însemnări asupra cîntecului popular*, op. cit., pag. 107.

PROCEDEE (MIJLOACE) DE DEZVOLTARE ALE FORMELOR RITMULUI

În decursul timpului, după un lung șir de perioade evolutive și de progres, în creația muzicală s-au statornicit o serie de procedee (mijloace) componistice avînd ca element principal de lucru *ritmul*.

După structura și caracterul lor, aceste mijloace formează două categorii distincte :

- *cele clasice*, avînd o mare răspîndire în creație;
- *cele noi*, contemporane, în curs de afirmare pe un plan din ce în ce mai general.

I. Procedee clasice

Cele mai cunoscute procedee clasice (tradiționale) prin care s-au dezvoltat formele ritmice — așa cum rezultă din fenomenul de creație — sînt :

de factură exclusiv ritmică :

- repetarea formulei celulare
- dezvoltarea prin sistemul de pauze
- augmentarea și diminuarea valorilor
- cummul de valori
- sincopa
- contratimpul
- cruza și anacruza

de factură mixtă (ritmico-melodică sau ritmico-armonică) :

- imitația
- recurența (ritmul în oglindă)
- variațiunea
- pedala (ostinația) ritmică
- ritmul complementar
- poliritmia.

A. PROCEDEE DE FACTURĂ EXCLUSIV RITMICA

1. Repetarea ca procedeu de dezvoltare în ritm „Repetitio“

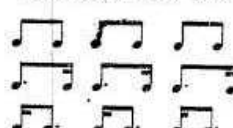
Repetarea unei formule (figuri) ritmice de bază constituie un prim procedeu în construcția ritmului, o dezvoltare incipientă (elementară) a discursului muzical. Prin îmbogățirea ei și cu alte mijloace (melodice, armonice, timbrale etc.), repetarea ritmică devine un principiu activ de creație și de travaliu componistic.

Fie o formulă (figură) protocelulară alcătuită din 2 sunete egale sau inegale, care, prin repetare, pot deveni un *motiv ritmic* mai bine conturat, făcînd să crească interesul și atenția pentru ritmul respectiv :

capul de motiv



dezvoltarea lui prin repetare



Dacă în formula motivică se pleacă de la combinații de valori diferite, expresia ritmică devine mai evidentă și de mai mare interes :

capul de motiv



dezvoltarea lui prin repetare



În cazul că pe verticală (în armonie), două sau mai multe voci se desfășoară pe același ritm, procedeul poartă numele de *isoritmie*.

Repetarea ritmică constituie, desigur, un procedeu extrem de simplu și elementar, văzîndu-l prin prisma stadiului la care a ajuns arta muzicală contemporană. Cu toate acestea, și astăzi, în arta popoarelor de culoare, prin repetare se obțin efecte ritmice impresionante, mai ales cînd se utilizează la diferite instrumente și în diverse intensități — de la cele fine, abia perceptibile, pînă la cele mai puternice —, producînd adevărate stări obsesive ascultătorilor.

Încă și astăzi mai sînt popoare care atribuie repetării ritmice o forță magică ce stăpînește aproape toate manifestările lor de viață spirituală :

Asia-Vogul — CÎNTECUL URSULUI



Repetarea ritmică se întâlnește, de asemenea, în folclorul copiilor, în muzica populară de dans, în muzica de jazz și chiar în creația cultă, în acele puncte în care compozitorul dorește să insiste asupra unui ritm (formule) se caracterizează idei, atitudini, personaje sau o anumită atmosferă specifică operei sale.

Aram Hacıaturian — CONCERTUL PENTRU VIOARĂ ȘI ORCHESTRĂ, p. I, tema 1



CÎNTEC DE COPII (folclor românesc)



Procedeul repetării ritmice generează forme mai complexe, cum sînt ostinația (ritmul ostinato) și secvența (progresia) ritmică.

2. Dezvoltarea ritmului prin pauze

Într-un discurs muzical, întâlnim două feluri de pauze:

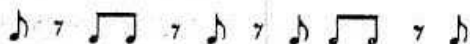
- pauze de natură sintactică sub forma respirațiilor de la sfîrșitul incizelor și frazelor muzicale¹³⁵;
- pauze de natură morfologică, participînd efectiv la configurarea ritmului.

Cum acționează acestea din urmă, ca împreună cu valorile sonore să alcătuiască și să dezvolte în forme variate ritmul muzical?

Fie o formulă ritmică simplă, alcătuită numai din valori sonore egale:



Înlocuind unele din sunetele formulei prin pauze, ritmul capătă energie, individualitate, dinamism:



¹³⁵ În limba germană *Atēmpausen* = pauze de respirație, în speță, de frazare a discursului muzical.

Dezvoltarea ritmului în cazul de mai sus s-a obținut printr-un proces de suprimare de sonorități.

Datorită unui efect complementar, pauzele aduc în formulă și o ușoară subliniere ca intensitate a duratelor sonore ce le urmează, înviorînd ritmul și din punct de vedere dinamic:

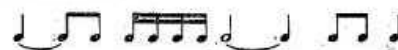


Formula inițială mai poate primi o dezvoltare ritmică și prin adăugarea de pauze, deci fără înlocuirea vreunui sunet component, în care caz are loc un proces de dilatare a formulei inițiale:



În funcție de locul care-l ocupă în desenul ritmic, pauzele au o valoare expresivă mai mare sau mai mică, după cum înlocuiesc sunete accentuate sau neaccentuate ritmic.

Fie formula ritmică de mai jos, în care vom acționa cu pauze de puternic și slab efect expresiv:



a) introducerea de pauze cu puternic efect expresiv:



b) introducerea de pauze cu slab efect expresiv:



Apariția unei pauze într-un punct culminant al desfășurării ideii muzicale o situează ca valoare estetică și expresivă mai presus de toate celelalte din context, depășind în acest caz rolul său emfatic ritmic și devenind element principal de expresie artistică, așa cum se prezintă pauza generală din măsura 13 a fragmentului următor:

L. van Beethoven — SIMFONIA nr. 9 în re minor op. 125, p. IV



În exemplul citat, ultima pauză (măsura 13) deține expresia cea mai puternică, fiind plasată în punctul culminant al ideii muzicale.

Ea reprezintă o întrerupere de o mare trăire artistică. Beethoven realizează în acest punct o pauză generală („Generalpause“), cînd tot aparatul orchestral și vocal tace, înainte de a ataca „con tutta forza“ ultimele măsuri ale acestei impresionante fraze muzicale.

În creația atonală pauzele primesc funcții structurale importante echivalente cu acelea ale sonorităților (elementelor articulate), fiind integrate în formulele seriale, sau determinînd chiar stiluri compo-nistice specifice cum este cel pointilist întîlnit la Webern.

3. Augmentarea și diminuarea ritmică („Augmentatio et diminutio“)

Prin *augmentare*, valorile (duratele) unei formule ritmice se lăr-gesc, devin mai mari, iar prin *diminuare* se micșorează, obținîndu-se formule ritmice noi ca structură.

Atît augmentările cît și diminuările sînt de două feluri: *propor-ționale* și *neproporționale*, cele proporționale avîndu-și originea în tehnica de lucru a polifoniei.

În augmentările și diminuările proporționale, valorile ritmice se măresc, respectiv se micșorează, după o relație matematică precisă (de 2 ori, de 4 ori etc.), iar în cele neproporționale valorile ritmice se măresc sau se micșorează în mod aproximativ (necalculat).

Augmentarea ritmică proporțională este, la rîndul ei, de două feluri: *simetrică* și *nesimetrică*.

Se consideră *augmentare simetrică* întrucît se realizează după o lege bine definită, care se aplică în două sensuri:

- a) asupra *proporției* augmentării (de 2 ori, de 4 ori etc.);
- b) asupra *poziției* (locului) duratelor în formula ritmică (din 2 în 2 durate, din 3 în 3 durate etc.).

Se numește *augmentare nesimetrică* întrucît nu ține seama de nici una din aceste legi.

Vom exemplifica procedeul pe o formulă ritmică alcătuită din valori egale.

Ritmul inițial: ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

Augmentare simetrică de 2 ori (ca proporție):

- din 2 în 2 valori ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
- din 3 în 3 valori ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩
- din 4 în 4 valori ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

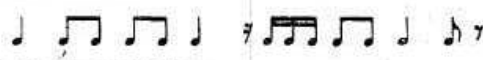
Augmentarea nesimetrică prin elementele ritmice 1, 5, 7, 8:



Un efect artistic mult mai pregnant obținem dacă folosim pro-cedeul augmentării în formulele ritmice alcătuite din valori inegale, în care caz, fără să-și piardă caracteristicile inițiale, formula ritmică poate căpăta fizionomii variate.

Dacă augmentarea se face la toate valorile existente și într-o proporție precisă, se realizează o augmentare prin *dilatare*; iar dacă se realizează numai parțial se consideră augmentare prin *amplificare*. Aceasta din urmă aduce elemente noi în configurația ritmului.

Formulă inițială:



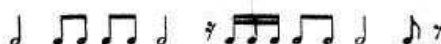
Augmentare *integrală* (prin *dilatare*) cu proporția 2 (de 2 ori mai mari) — lărgirea temei ritmice:



Augmentare *integrală* (prin *dilatare*) cu proporția 4 (de 4 ori mai mari):



Augmentare *parțială* (*amplificată*) — numai pătirimile cu pro-portia 2:



Diminuarea ritmică *proporțională* (*diminutio*) constituie proce-deul invers al augmentării. Valorile din formula ritmică de pornire se micșorează, în procesul diminuării, cu o proporție oarecare (de 2, 4 etc. ori), făcînd ca ritmurile largi și lente să capete în acest fel viva-citate, dinamism.

Fie formula inițială:



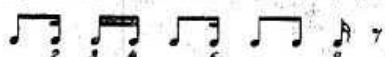
Diminuarea *simetrică* a formulei cu proporția 2 (de 2 ori):
— *integrală* (prin comprimare)



— parțială

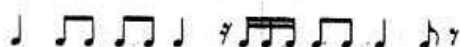
din 2 în 2 valori 
din 3 în 3 valori 
din 4 în 4 valori 

Diminuarea nesimetrică prin elementele ritmice 2, 3, 4, 6, 9:



În formulele ritmice alcătuite din valori inegale, efectul artistic al diminuării este mult mai pregnant.

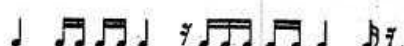
Formula inițială:



Diminuarea integrală (comprimarea) prin proporția 2:



Diminuarea parțială (numai optimele prin proporția 2):



Ambele procedee — augmentarea și diminuarea ritmică proporțională — se întâlnesc adesea în lucrările compozitorilor din diverse epoci și stiluri, cu precădere în lucrările de factură polifonică:

Aug. Al. Klengel — 24 CANOANE ȘI FUGI



Maurice Bourges. CANON





Prin valori augmentate progresiv și diminuate apoi, tot progresiv, în fraza muzicală („curba de crescendo și decrescendo ritmic”¹³⁶), Bach conferă ritmului un dinamism interior perpetuu, venind, peste aspectele morfologice (formale) — din zonele gândirii și simțirii sale înalt expresive.

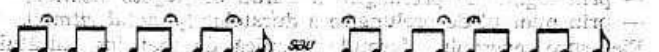
Este vorba de acel ritm interior al pieselor cu „frazele lui de avânt, de creștere, urmate de descreștere și relaxare finală” ce constituie suprema lege a dialecticii de construcție și expresie în muzică.

Augmentările și diminuările ritmice neproporționale se obțin prin mărirea, respectiv micșorarea duratelor fără a avea în vedere proporția dintre acestea, deci în mod nemăsurabil.

Augmentările neproporționale se redau pe cale grafică prin coroană („fermata”), care prelungește în mod nedefinit durata sune-
telor.

Preluând formula ritmică de la început și acționând asupra ei cu efectul coroanelor, obținem disoluția mișcării precis măsurate (caden-
tate):

— în formula de durate egale:



— în formula de durate inegale



Prin semne speciale de notație, lăsând să se înțeleagă particula-
ritatea cîntecului nostru popular, folcloriștii români redau alungirile
ușoare ale sunetelor (augmentare neproporțională) în doine sau piese
cu caracter narativ, producînd lărgirea progresivă a ritmului.

Ritmul dat:



Augmentarea neproporțională:



¹³⁶ Sigismund Toduță, *Formele muzicale ale barocului*, vol. I, op. cit.,
p. 36, 37.



— vocea I folosește modul :



— vocea II folosește același mod, dar construcția lui începe de la o durată mai mare :



— vocea III se desfășoară tot pe același mod, construit însă din durate și mai mari decât ale celorlalte voci :



Mai observăm, în exemplul citat, că fiecărei durate din mod îi corespunde o înălțime unică, deci modurile de durate sint asociate în această lucrare cu moduri de înălțimi, astfel :

— vocea I



— vocea II



— vocea III



Procedeele ritmice descrise mai înainte — ritmul cu valori adăugate, augmentarea și diminuarea polivalentă a valorilor ritmice, ritmul non-retrogradabil, personajele ritmice, ritmul serial și modurile de durate — aduc, incontestabil, lărgirea conceptului de ritm prin tratarea lui pe același plan al resurselor tehnice și estetice ca și melodia și armonia.

În măsura în care asemenea procedee vor fi puse în slujba expresiei artistice și a îmbogățirii acesteia, ele își vor fi dovedit valoarea și eficacitatea și — în consecință — vor deveni mijloace obișnuite în tehnica de creație.

7. Ritmul și melodia în stilul „oiseaux“

„Ascultați păsările, acestea sînt mari maeștri, mai mari chiar decât oamenii“.

PAUL DUKAS

Natura înconjurătoare, în toată complexitatea manifestărilor sale, a constituit totdeauna o inepuizabilă sursă de inspirație pentru creatorii de artă din cele mai îndepărtate timpuri și pînă astăzi.

Stilul componistic denumit „oiseaux“ (al păsărilor) — după cum o arată și numele — pornește de la ideea compozitorului Olivier Messiaen de a valorifica, în compoziție, frumusețile admirative ale cîntului unor păsări ce freacă în codri și cîmpurile din jurul nostru.

„Mărturisesc că n-am urmat sfatul lui Paul Dukas «ascultați păsările, acestea sînt mari maeștri» pentru a admira, analiza și nota cîntecele păsărilor“ — afirmă Olivier Messiaen în cunoscuta sa lucrare *Technique de mon langage musical* (pag. 27).

În fapt, compozitorul a trecut însă la conturarea unui stil anume „oiseaux“ inspirat din cîntecele păsărilor, avînd caracteristici de structură aparte ce se reflectă mai ales pe plan melodic și ritmic.

a) *Melodia* în stilul „oiseaux“ prezintă un profil complex parcurgînd repede drumul de la un registru sonor spre altul — predominînd acutul și superacutul —, cu pasaje de mers treptat sau arpeggiat întrerupte de salturi intervalice, cu repetări scurte (punctate) pe același sunet, cu pedale și oscilări mărunte microtonice, cu inflexiuni și formule mereu variabile; cu desene îmbogățite adesea de apogiaturi și triluri de mare finețe etc.

b) *Ritmul* se prezintă în acest stil în forme permanent variabile — extrem de libere — nesupuse vreunei restricții metrice, fiind măsurabil doar printr-un „chronos protos“ foarte labil ca valoare în timp; formule de ritm ostinat — adevărate pedale ritmice — se îmbină cu altele de pulsații variate în care accentele (ictus-urile) nu respectă vreo isocronie — totul pe fondul unei agogici subtile, cu ralentări și accelerări în continuă schimbare.

Așadar, fără a reda „tale quale“ cîntul păsărilor, ca într-o onomatopee sonoră, stilul „oiseaux“ ia de la natură ideea de fantezie liberă în construcție, de creativitate și variabilitate, de inventivitate și complexitate în dezvoltarea unei teme (idei) muzicale care să pună în prim-plan frumusețea desenului melodic și ingeniozitatea ritmică — totul în slujba exprimării unor sentimente gingașe, delicate, de mare finețe și atractivitate¹⁸².

Să urmărim, în continuare, un prim exemplu de melodie în stilul „oiseaux“, repartizat clarinetului în *si bemol*, din creația lui Olivier Messiaen :

QUATOUR POUR LA FIN DU TEMPS. — ABIME DES OISEAUX



¹⁸² O inspirație similară pornind de la cîntul păsărilor realizează George Enescu în *Sonata a III-a pentru pian și vioară* (op. 25) în episodul central al părții a II-a, mai numită în analiza de specialitate și „concert în luncă“ (T. Ciornea) sau „incantație prilejuită de cîntul păsărilor“ (S. Toduță).

Un alt exemplu din opera aceluiași compozitor ne prezintă și mai evident stilul „oiseaux“, într-o desfășurare pe mai multe teme, fiecare temă fiind urmată de comentariul său muzical alcătuit pe bază improvizatorie.

Redăm doar două din aceste teme, cu comentariile respective, sugerate — după cum afirmă autorul — de cîntul mierlei :

AMEN DES ANGES, DES SAINTS, DU CHANT DES OISEAUX



Cu autorizația acordată de Ed. Alphonse Leduc, Paris.

8. Ritmul în muzica electronică

Creatorii de muzică electronică sînt atrași, deocamdată, mai mult de noutatea intonațiilor și timbrurilor specifice; în consecință, problemele ritmului și chiar ritmul însuși sînt tratate pe plan secundar.

Cu toate acestea, muzica electronică aduce, prin natura ei, schimbări profunde pînă și în concept : apare pentru intîia oară ritmul elaborat și mînuit pe cale tehnică, prin aparate electronice de înaltă precizie și fidelitate.

Drept urmare, noțiunile teoretice privind ritmul se deplasează strict în cîmpul producerii și emiterii sunetelor electronice, angajînd deci o terminologie ce aparține mai mult științei decît artei.

În acest sens, ideea de „timp“ și mai ales cea privind „scurgerea timpului“ — în speță ritmul —, care în muzica tradițională era supusă unei interpretări relative, capătă în muzica electronică valori absolute, de aceea, duratele — sonorități sau pauze mai lungi ori mai scurte — se raportează în această muzică la dimensiuni orare precise (secunde și

minute) sau la cele de lungime de bandă magnetică (milimetri și centimetri de bandă).

Raportind duratele la dimensiuni cronometrice (secunde sau minute) ori la dimensiuni de lungime ale benzii magnetice (milimetri și centimetri), partitura realizează concomitent și *tempoul piesei muzicale* respective, adică viteza de execuție.

Relațiile dintre diferitele durate electronice alcătuiesc — ca și în muzica tradițională — ritmul lucrării respective. În muzica electronică însă aceste relații (formule), pot lua aspecte mult mai complexe și uneori imposibil de redat printr-o tehnică vocală sau instrumentală obișnuită.

Astfel, muzica electronică realizează subdiviziuni micrometrice ale timpului material (*microdimensiuni temporale*) și, de asemenea, durate foarte lungi (*macrodimensiuni temporale*); deci gama duratelor — și implicit a formulelor ritmice posibile — se lărgeste cu mult față de ritmica tradițională. De remarcat însă că, într-o lucrare muzicală electronică, ritmica acesteia, odată elaborată și înregistrată pe bandă, rămâne fixă, nesupusă variațiilor de interpretare, ci doar reeditărilor.

Pe plan componistic se întrebuințează toate formele ritmice tratate deja; muzica electronică utilizează însă cu precădere *poliritmia*, care prinde aici aspecte tot mai complexe.

Accentuările ritmico-dinamice pot, de asemenea, avea aici *infinite grade de intensitate*, măsurate și acestea cu precizie prin unități mecanice (beli și decibeli).

În muzica electronică asistăm deci la o tehnicizare evidentă a ritmului, ca și a celorlalți parametri sonori: înălțime, intensitate și timbru¹⁸³.

Utilizată însă în slujba expresiei artistice, tehnica electronică — cu multiplele sale posibilități — oferă compozitorului de azi noi mijloace de realizare și comunicare a mesajului său artistic.

Tehnica muzicală din zilele noastre va mai aduce cu siguranță mijloace insolite de exprimare, dar dacă acestea nu vor decurge dintr-un conținut legat de aspirațiile și sentimentele umane, ea nu va avea nici un sens și nici o perspectivă în arta sunetelor.

Din starea sufletească să genereze tehnica, iar nu din mecanică¹⁸⁴.

¹⁸³ În condițiile nestăpînirii acestor mijloace, compozitorul este nevoit să apeleze la contribuția unui specialist din domeniul electronicii, în care caz actul de creație devine un act cvasicolectiv.

¹⁸⁴ „Aus dem Geiste schaffe sich die Technik, nicht aus der Mechanik“ (Franz Liszt).

METRICA

1. Elementele metricei muzicale

Partea din teoria generală a ritmului care tratează modalitățile de măsurare și încadrare a ritmului muzical în unități determinate poartă numele de *metrică*¹⁸⁵.

Elementele principale componente ale metricei muzicale sînt: *timpul și măsura*.

a. *Timpul*¹⁸⁶ constituie unitatea fundamentală pentru măsurarea ritmului muzical, *etalonul metric* la care raportăm formulele ritmice de orice structură. El poate fi asemuit, în natură, cu o mișcare scurtă (un gest cu brațul, un pas, o mișcare de pendulă, o zvîcnire a pulsului etc.) repetabilă la intervale egale și *ad-infinitum*:

| | | | | | | | | | | | | | | |

O condiție esențială a timpilor metrici este, așadar, *periodicitatea*, adică producerea lor *isometrică*¹⁸⁷ (*isocronă*).

Conceput în acest fel, timpul ne apare ca un *reper al desfășurării ritmului muzical*, pe baza căruia duratele pot fi măsurate și raportate una față de alta și toate față de întregul operei de artă.

După importanța și locul pe care-l ocupă în organizarea metrică (în măsură), timpul poate fi de două feluri: *accentuat (thesis)* și *neaccentuat (arsis)*¹⁸⁸.

¹⁸⁵ În limba greacă *metron* (μέτρον) = măsură, lungime, dimensiune.

¹⁸⁶ În limba italiană, corespondent = *battuta*.

¹⁸⁷ În limba greacă, *isometros* (ισόμετρος) = egal ca dimensiune; apare la intervale egale.

¹⁸⁸ În versiunea germană *Schwerpunkt* și *Leichtpunkt*. Menționăm însă că accentuarea timpilor metrici este doar virtuală.

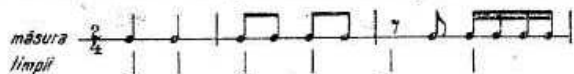
Dacă astăzi se mai vorbește încă de timpi *accentuați* și *neaccentuați* este că în acest fel se pot ierarhiza funcțiunile lor în cadrul măsurilor și trata după importanța ce le-a atribuit-o în secole armonia clasică, precum și unele creații în *ritmuri specifice*, cum sînt cele de marș și de dans. Este superfluu să demonstrăm că în vechime, ritmurile — simple ca structură — coincideau cu metrul (cadrul) pe care se desfășurau; de aceea, *accentul ritmic* — a cărui prezență este logică în orice ritm — s-a transmis și metrului. De altfel înseși noțiunile de *thesis* și *arsis* nu redau ideea de *intensitate*, ci sensul (direcția) mișcării corporale în dansul vechi:

Timpu accentuat (elementul *thesis*) grupează în jurul lui timpi neaccentuați (elementele *arsis*), generind astfel unități metrice mai mari, denumite măsuri :



b. Măsura este o grupare distinctă de timpi accentuați și neaccentuați, ce se succed periodic, o măsură cuprinzând desenul ritmic dintre un timp accentuat și următorul timp la fel de accentuat.

Din punct de vedere grafic, spațiul unei măsuri se delimitează prin bare verticale, denumite, pentru rolul lor, *bare de măsuri* :



Ca funcție, măsura este unitatea principală a metricii muzicale, canavaua pe care se brodează desenul ritmic ; de aceea, datorită măsurilor, ritmul cel mai complicat poate fi ordonat, măsurat și sesizat.

După cum s-a arătat mai înainte, elementul de referință și gravitațiune îl constituie, în cadrul măsurii, *accentul metric* (timpul tare), prin funcțiunea căruia măsurile se pot organiza și clasifica în categorii distincte.

El apare în mod periodic, de aceea, timpul accentuat este urmat totdeauna de unul sau doi timpi neaccentuați, după care formula metrică (măsura) se repetă aïdoma.

Pentru redarea în scris a măsurii, se utilizează o relație cîfrică, în care numărătorul indică modul de grupare (asociere) a timpilor în cadrul măsurii (cîte 2, 3, 4, 5 etc.), iar numitorul valoarea ritmică a fiecărui timp. De exemplu :

$\frac{2}{4}$ = măsură de 2 timpi (metru binar), fiecare timp valorînd o pătrime

$\frac{3}{8}$ = măsură de 3 timpi (metru ternar), fiecare timp valorînd o optime

$\frac{5}{16}$ = măsură de 5 timpi (metru eterogen), fiecare timp valorînd o șaisprecime.

2. Categorii și clasificări în sistemul de măsuri muzicale

Ca și ritmurile muzicale, măsurile își au organizarea lor internă, o dispunere a timpilor din care se compun, formînd un sistem alcătuit după principii și criterii specifice muzicii.

— *thesis* = coborîre, lăsare în jos ; *arsis* = ridicare, înălțare. Pînă la noi, cei doi termeni au ajuns într-o accepțiune inversată : prin *thesis* înțelegîndu-se timpul cu *accent* (*Schwerpunkt*), iar prin *arsis*, timpul *neaccentuat* (*Leichtpunkt*). Moritz Hauptmann (1792—1868) cercetînd relația dintre armonie și metrică precizează în mod clar că accentele metrice nu trebuie tratate ca puncte dinamice de accentuare („als dynamische Betonungspunkte”), ci numai ca granițe ale împărțirii timpului în armonie.

Un prim criteriu de organizare și orînduire sistematică a măsurilor îl constituie *ordinea în care apare și se succede accentul metric*. Din acest punct de vedere, măsurile pot fi :

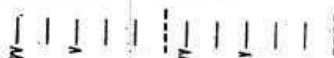
— de structură binară, în care accentul metric apare din 2 în 2 timpi :



— de structură ternară, în care accentul metric apare din 3 în 3 timpi :



— de structură eterogenă (asimetrică), în care accentul metric apare prin amestecul de binar și ternar :



Între diversele categorii de ritm și măsurile pe care acestea se desfășoară, există, așadar, următoarea corespondență :

— ritm binar = măsuri de structură binară,
— ritm ternar = măsuri de structură ternară,
— ritm eterogen = măsuri de structură eterogenă.

Un alt criteriu de orînduire sistematică a măsurilor are în vedere numărul de timpi virtual accentuați din componența fiecăreia dintre ele. Din acest punct de vedere, măsurile pot fi :

— simple, cele care au un singur timp accentuat,
— compuse, cele care au doi sau mai mulți timpi accentuați.

La rîndul lor, măsurile compuse sînt de două feluri :

— compuse omogen, cele alcătuite din măsuri simple de același metru (binar cu binar sau ternar cu ternar) ;

— compuse eterogen, cele alcătuite din măsuri simple de metru diferit (binar cu ternar).

Pornind de la acest criteriu, sînt considerate măsuri simple toate măsurile de 2 și 3 timpi, indiferent valoarea ritmică luată drept unitate de timp :

2	2	2	2	și	3	3	3	3
1	2	4	8		1	2	4	8

Sînt considerate compuse omogen toate măsurile de 4, 6, 9, 12, 15 și 21 timpi, indiferent valoarea ritmică luată drept unitate de timp :

4	4	4	4	6	6	6	9	9	9	12	12	12	15	15	21	21
2	4	8	16	4	8	16	4	8	16	4	8	16	8	16	8	16

b. Polimetria de sens vertical este de două feluri :

— de structură omogenă, în care măsurile diferite ale vocilor apar de la început în piesa muzicală și se mențin astfel până la sfârșit :



— de structură eterogenă, în care, pe parcurs, măsurile se schimbă variat la fiecare voce, realizându-se o polimetrie în ambele sensuri : orizontal și vertical :



În interpretarea unui text muzical ce utilizează polimetria, trecerea de la o măsură cu o anumită unitate de timp la o măsură cu altă unitate de timp — de exemplu din măsura 7/8 în măsura 4/4 — se face considerând un etalon metric comun pentru ambele măsuri, în cazul de mai sus optimea :



Dacă valoarea considerată drept etalon metric în vechea măsură nu trebuie să fie echivalentă cu cea din noua măsură, este necesar să se arate acest lucru la punctul de trecere, înscriindu-se noul raport. De exemplu :



Văzută prin prisma dezvoltării formelor ritmice, polimetria deschide drumul spre o mai mare libertate a ritmului și spre descătușarea

lui de rigoriile clasicei bare de măsură, căci ce altceva semnifică schimbarea frecventă a cadrului metric decât spargerea și fărâmițarea lui ?

Așa se explică faptul că polimetria — într-un aspect sau altul — a devenit o predilecție pentru creația contemporană, fiind utilizată aproape de toți compozitorii zilelor noastre, în forme variate și de o evidentă subtilitate :

Mircea Chiriac — SIMFONIETA



Igor Stravinski — L'HISTOIRE DU SOLDAT



2. Măsuri „adăugate“

După principiul ritmic al „valorii adăugate“, inițiat de Olivier Messiaen, s-a ajuns și la ideea de măsură „adăugată“, prin care se înțelege alăturarea (conexarea) unei măsuri cu unitate mică de timp — de obicei optime sau șaisprezecime — pe lângă altă măsură, cu unitate de timp mai mare : optime, pătrime, doime.

În exemplul schematic de mai jos, măsura a doua constituie o măsură adăugată pe lângă cea de bază de 2/4 :



Dacă totalizăm valorile ambelor măsuri, obținem una singură de 11/16, adică un cadru pentru ritmul asimetric având factiura următoare :



— unul, cu adăugarea unei măsuri de $\frac{1}{2}$

poco a poco accel.

Piano I

etc.

Vivace 108-112

2 3 4 5 6

sempre slacc.

7 8 9

7 6 5 4 3 2

The image shows a musical score for a piece titled "Vivace 108-112". The score is written for piano (p) and violin (v). The tempo is marked "Vivace" and the range is "108-112". The time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system contains measures 2 through 6, and the second system contains measures 7 through 12. The piano part is written in the left hand, and the violin part is written in the right hand. The key signature is one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs. The tempo is marked "Vivace" and the range is "108-112". The score is divided into two systems. The first system contains measures 2 through 6, and the second system contains measures 7 through 12. The piano part is written in the left hand, and the violin part is written in the right hand. The key signature is one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs. The tempo is marked "Vivace" and the range is "108-112". The score is divided into two systems. The first system contains measures 2 through 6, and the second system contains measures 7 through 12. The piano part is written in the left hand, and the violin part is written in the right hand. The key signature is one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

$\overset{1}{\text{f}} \text{ } \overset{2}{\text{f}} \text{ } \overset{3}{\text{f}} \text{ } \parallel \text{ } \overset{2}{\text{f}} \text{ } \overset{3}{\text{f}} \text{ } \overset{4}{\text{f}} \text{ } \parallel$
 $\overset{3}{\text{f}} \text{ } \overset{4}{\text{f}} \text{ } \overset{5}{\text{f}} \text{ } \parallel \text{ } \overset{4}{\text{f}} \text{ } \text{etc.}$

2, 3, 4 / 3, 4, 2 / 4, 2, 3 / 4, 3, 2 / 3, 2, 4 / 2, 4, 3 /

Se utilizează, de asemenea, construcția metrică după principiul variațiunii ciclice în serii de 4 măsuri, astfel :

4, 5, 3, 2 / 5, 3, 2, 4 / 3, 2, 4, 5 / 2, 4, 5, 3 /
4, 3, 5, 2 / 5, 2, 4, 3 / 3, 4, 2, 5 / 5, 4, 2, 3 /

Ca și în ritm, construcția după principiul seriei sumelor (șirul Fibonacci) completează procedeele utilizând metri variabili :

2, 3, 5, 8, 13 (2 + 3 = 5; 3 + 5 = 8; 5 + 8 = 13) etc.

4. Metrica în diagonală (în zig-zag)

Creația contemporană apelează și la serviciile geometriei pentru a realiza un anumit cadru metric, cum este cel obținut prin *metrica în diagonală*. Ea constă din suprapunerea vocilor în așa fel, încât barele de măsuri să aibă o așezare în diagonală, ca în exemplul următor



Un alt exemplu, în care pe diagonală se folosesc măsuri alternative²⁰² :



Analizând exemplele de mai sus, putem conchide că metrica în diagonală nu este altceva decât expresia diferitelor forme ale polifoniei, în special a canoanelor, în care poziția metrică a vocilor se schimbă alternativ : cînd o voce se află pe timp tare, cealaltă este pe timp slab — cu scopul de a se evidenția construcția specială în diagonală.

²⁰¹ Wilhelm Keller. *Handbuch der Tonsatzlehre*. Regensburg. Bosse-Verlag, vol. I, p. 329.
²⁰² *Ibidem*, vol. II, p. 301.

„Efectul tratării accentului metric printr-un asemenea procedeu este similar cu acela al unui accent ritmic articulat succesiv de către o voce sau alta.

5. Elemente noi de măsurare a ritmului muzical

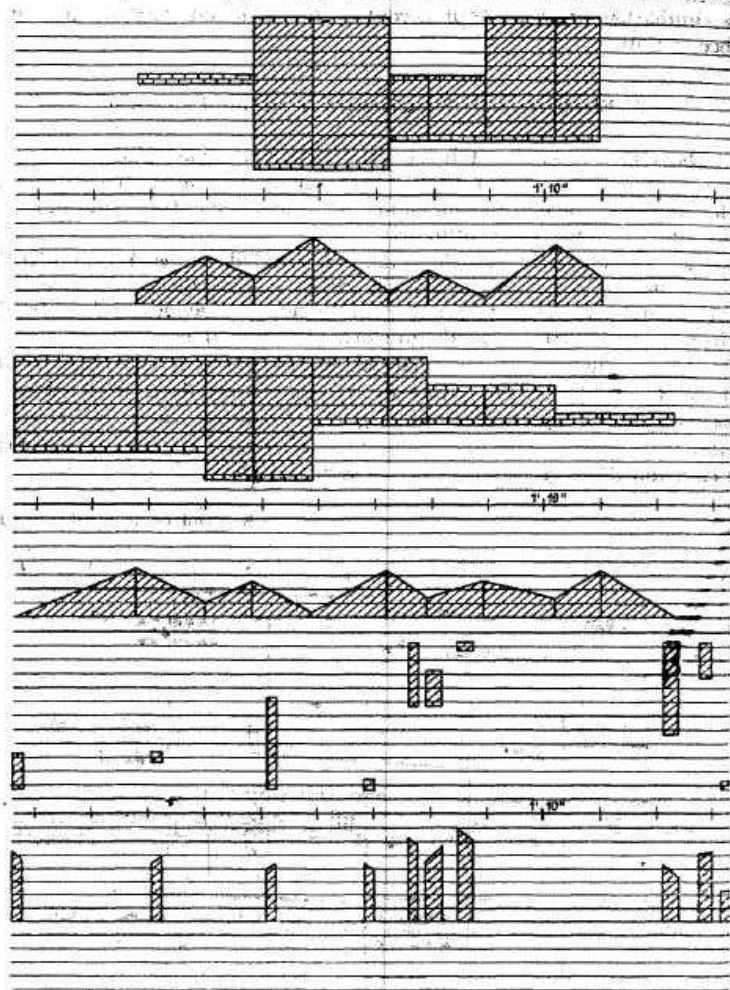
Datorită mijloacelor tehnice care au revoluționat pînă și concepția de creație artistică, s-a ajuns, firește, la înlocuirea măsurilor și unităților metriche obișnuite prin elemente orare (secunde și minute) sau de lungime (milimetri și centimetri).

Aceste noi procedee de redare a metricii reflectă schimbările radicale de structură intervenite în ritmica muzicală, care întrebunțează ea însăși durate exprimate prin *număr de secunde, milimetri de partitură, centimetri de bandă* (muzica electronică) etc.

Pentru ilustrare, redăm mai jos un exemplu în care figurile de note se interpretează, din punct de vedere ritmic, după proporționalitatea așezării lor (spațiul dintre figuri), încadrate fiind în „măsuri” durind fiecare o secundă (barele delimitează grupul de note ce urmează a fi executat de către interpret într-o secundă) :



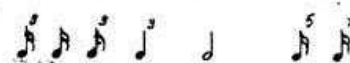
În același fel se poate traduce o compoziție în care măsurile sînt înlocuite prin unități de lungime (milimetri și centimetri de partitură sau de bandă magnetică) :



6. Ritmuri nemetrice

Muzica electronică și cea concretă, rezultat al cercetărilor și investigațiilor de laborator acustic, au adus în creație ritmurile neînca-
drabile în măsuri (nemetrice).

Un exemplu de ritm nemetric ar fi formula următoare :



Traducând *in extenso* fiecare valoare ritmică a formulei de mai sus, obținem :

	= a treia parte dintr-un triolet de 16-imi
	= o șaisprezecime, valoare de diviziune normală
	= a treia parte dintr-un triolet de 8-imi
	= a treia parte dintr-un triolet de 4-imi
	= o doime, valoare de diviziune normală
	= a cincea parte dintr-un cvintolet de 16-imi
	= a șaptea parte dintr-un septolet de 16-imi

Punind cap la cap aceste durate, în ordinea enunțată, obținem următoarea formulă :



Să recunoaștem că execuția unui asemenea ritm este extraordinar de dificilă, ducând spre aritmie ; iar de încadrarea lui în vreun sistem măsurabil, fie al măsurilor clasice, fie al secundelor, nu mai poate fi vorba.

În muzica electronică însă, acest ritm se utilizează convertindu-se duratele în centimetri de bandă de magnetofon, care, la rîndul lor, se transpun apoi în durate temporale absolute (secunde, minute etc.).

TEMPOUL. AGOGICA.

„Tempoul este element principal în muzică. O piesă a mea poate supraviețui la orice, în afară de cazul unui tempo greșit sau nesigur“.

IGOR STRAVINSKI

A. TEMPOUL. GRADUAREA VITEZEI MUZICALE DE EXECUȚIE

1. Relația ritm-tempo. Tempoul afectiv

Știința consideră viteza — al cărei echivalent, strict în muzică este *tempo* — drept „gradul de evoluare al unui fenomen sau proces raportat la o unitate oarecare de timp“²⁰³.

Scala pe care se mișcă — din punct de vedere fizic — procesele și fenomenele (în muzică viteza elementelor ritmice) se întinde de la *lento-ul absolut*, ce se poate confunda cu încetarea mișcării, până la *allegro-ul absolut*, atât cât mintea noastră și-l poate imagina.

În lucrările muzicale tempoul învederează trepte graduale consacrate (*lento*, *adagio*, *andante*, *allegro*, *presto* etc.), iar pe de altă parte, în cadrul fiecăreia dintre aceste mișcări, se parcurg nuanțe fine de viteză și de mare sensibilitate pe care arta interpretativă le folosește cu un efect de atâtea ori relevant în redarea operelor muzicale.

Funcția muzicală a tempoului constă, așadar, în a imprimă cadența de evoluare a desenului ritmic cu metrica sa, de unde deducem strînsa și organică relație dintre cei trei factori.

Într-adevăr, nu poate exista ritm muzical fără a fi raportat la un anumit grad de tempo; el este deci cuprins (ca o condiție *sine qua non*) în orice ritm muzical, chiar dacă nu apare menționat expres în partitură.

Se știe, bunăoară, că diferitele valori ritmice (doimea, pătrimea, etc.) au o durată relativă, fiecare putînd reprezenta, deopotrivă, fracțiuni mai mari sau mai mici din timpul fizic.

Ele capătă o valoare concretă în timp numai dacă li se imprimă cadența de evoluare — fie în mod *aproximativ*, prin catalogul cunoscut de termeni ai tempoului, fie în mod *absolut*, prin indicația metronomică.

²⁰³ Dicționarul limbii române, Ed. Academiei R.P.R., București, 1957, pag. 933 (op. cit.).

Pe de altă parte, tempoul constituie un criteriu esențial în realizarea contrastului de mișcare al oricărei piese muzicale, dar mai ales în determinarea contrastului dintre părțile componente ale marilor forme (suita, sonata, concertul, simfonia). — ceea ce ne îndreptățește, o dată mai mult, să integrăm noțiunea în ideea generală de ritm muzical.

Gîndind lucrurile pe plan estetic, tempoul constituie un factor important și esențial în redarea fidelă a muzicii, a ideilor și imaginilor pe care creatorul a voit să le exprime, căci nimic nu denaturează o operă de artă ca tratarea greșită a tempoului.

Tot pe planul aprecierilor estetice, trebuie să facem distincția netă dintre *tempoul obiectiv* și cel *afectiv* cu care se lucrează în muzică, primul însemnînd parcurgerea măsurată „ca de ceas“ — deci metronomică — a spațiului temporal, iar secundul fiind cel realizat de către interpret pe baza factorilor componistici și a contribuției personale în înțelegerea și tălmăcirea mesajului artistic.

Muzica folosește un catalog larg din mulțimea de tempi posibili fizicește, cărora însă le dă o *interpretare psiho-emoțională*, în concordanță cu conținutul de idei, caracterul și factura componistică a lucrărilor.

O interpretare artistică — creatoare — realizează deci *sinteza dintre tempoul sugerat de partitură și cel afectiv* (personal), cu multiplele lui subtilități și grade de manifestare, așa cum îl întîlnim la marii tălmăcitori — creatori de stil în interpretare (Enescu, Casals, Toscanini etc.).

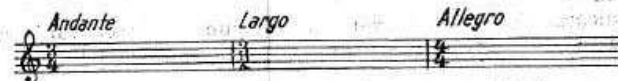
Conchizînd, acțiunea tempoului este direct și inseparabil legată de cei doi factori — ritmul și măsura — împreună determinînd ceea ce numim *expresivitate* și *elocvență* a mișcării în arta sunetelor.

2. Reprezentarea grafică a tempoului

Pentru a stabili valoarea în timp pe care o reprezintă duratele unei piese muzicale (articulate sau nearticulate), acestea se raportează, în mod necesar, la un anumit grad de mișcare al piesei respective, denumit în muzică „tempo“.

Există următoarele posibilități de redare în partitură a tempoului:

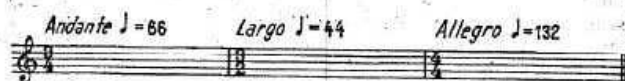
a) prin termeni de mișcare proveniți din limba italiană²⁰⁴, avînd un sens dedus din însăși traducerea lor (indicație *relativă* a mișcării):



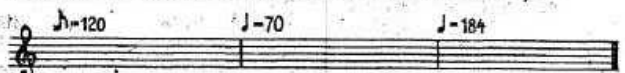
²⁰⁴ Începînd din secolul trecut, tempoul se exprimă și prin termeni provenind din limbile naționale ale compozitorilor (Schumann, Debussy, Ravel, Glinka, Musorgski etc.).

Datorită însă răspîndirii lor, cei italieni rămîn termeni consacrați pentru redarea tempoului, fiind utilizați, de asemenea, și în indicarea unor părți din marile lucrări simfonice: *Andantele* dintr-o simfonie, *Allegro-ul* dintr-o sonată etc.

b) prin termenii de mișcare însoțiți de formula metronomică (indicație obiectivă a mișcării) :



c) numai prin formula metronomică (indicație absolută întrebuințată în creația contemporană, mai ales în cea electronică) :



3. Metronomul

În scopul determinării obiective și absolute a tempoului unei piese muzicale, se folosește indicația obținută la aparatul denumit *metronom*, inventat de către Johann Nepomuk Mälzel, în anul 1816, la Viena.

Înainte de inventarea metronomului interpreții foloseau ca reper, alte mijloace pentru determinarea tempoului, precum : cronometre de tipul ceasornicului, bătăile pulsului, cadența pașilor etc.

Metronomul Mälzel (MM) funcționează printr-un mecanism ca de ceasornic, ce pune în mișcare un pendul vertical pe care se află o greutate mobilă mutabilă pe toată lungimea lui. Cu cât greutatea este așezată mai spre vîrf, cu atît mișcările pendulului sînt mai rare și invers.

Pe banda verticală a metronomului se află o scară cu gradații de la 40—208 (limita minimă și maximă a metronomului), avînd înscrise principalele indicații de mișcare (*andante, moderato, allegro* etc.).

Numerele indicate pe scară arată cîte mișcări face pendulul într-un minut. Dacă așezăm — spre exemplu — greutatea în dreptul numărului 60, atunci pendulul va oscila de 60 de ori pe minut; cînd greutatea va fi așezată la numărul 100, pendulul va face 100 de oscilații pe minut etc.

Echivalînd o oscilație a pendulului cu una din duratele luate drept etalon în determinarea mișcării ritmice (doimea, pătrimea sau optimea), obținem tempoul obiectiv în care se desfășoară piesa muzicală respectivă.

Indicația (formula) metronomică se pune la începutul piesei muzicale sau și pe parcurs, în punctul unde se schimbă tempoul.

M.M. J=46 (se execută 46 doimi pe minut) ;

M.M. J=60 (se execută 60 pătrimi pe minut) ;

M.M. J=120 (se execută 120 optimi pe minut).

O execuție „la metronom“ a pieselor muzicale nu poate să fie decît mecanică prin definiție.

Ea nu ține seama de capacitatea creatoare, emoțională a interpretului, obligîndu-l la un mers „după ceas“, în care orice element de graduare psihică dinamico-expresivă — de rafinament și subtilitate interioară — ar dispărea cu desăvîrșire.

În fapt, cadrul rigid pe care l-ar impune o asemenea execuție înlătură orice participare personală, vie, în tîlmăcirea operei de artă, transformînd-o într-un act uscat, searbăd.

Or, după cum se știe, fiecare indicație de *tempo* — cu sau fără formula metronomică — presupune o anumită labilitate de factură agogică proprie manifestării interioare a interpretului.

Metronomul (indicația metronomică) rămîne, așadar, un mijloc de orientare generală în desfășurarea tempourilor muzicale, indicînd limite ale diverselor grade de mișcări, în cadrul cărora însă interpretul să se poată manifesta după „metronomul“ său psihic, acționînd dinlăuntru după puterea de înțelegere a mesajului artistic, gustul și sensibilitatea sa artistică.

Ne-am imagina noi oare ce-ar însemna muzica dacă am supune-o, în întregime, măsurării metronomice ?

Din aceasta nu rezultă însă că metronomul n-a adus foloase importante muzicii, printre care vom menționa, în primul rînd, omogenizarea diferitelor grade de *tempo*, pe plan universal, căci, începînd cu sec. XIX, indicația metronomică a pieselor pune capăt labilității excesive și neomogenității cu care s-au interpretat tempii muzicali în perioadele anterioare. Este, de asemenea, important rolul său în realizarea de azi a imprimărilor pe disc și transmisiilor radio.

Pentru compozitor metronomul constituie o modalitate concretă de a apropia pe interpret de intențiile sale artistice, prin coordonate temporale precise ; iar pentru interpret rămîne ceea ce trebuie să fie în realitate : un auxiliar prețios în pregătirea și studiul tehnic al pieselor muzicale, pe care însă îl va înlocui pe scenă cu cel artistic, de natură sensibilă.

4. Termenii principali de mișcare

În notație, termenii principali exprimă fie o mișcare constantă, uniformă — fie o mișcare gradată, progresivă.

a) Termenii mișcărilor (tempourilor) constante sau uniforme.

Mișcările rare

Limba Italiană	Indicația metronomică aproximativă	Limba română	Limba germană	Limba franceză	Limba engleză
<i>Largo</i>	40—46	larg, foarte rar	<i>sehr breit</i>	<i>largement</i>	very slow; broad
<i>Lento</i>	46—52	lent, lin, domol	<i>langsam</i>	<i>lentement</i>	slow
<i>Adagio</i>	52—56	rar, așezat, liniștit, comod	<i>mässig, langsam</i>	<i>moins lent que lento</i>	slow
<i>Larghetto</i>	56—63	rărișor	<i>breit</i>	<i>moins lent que largo</i>	broad as <i>Largo</i>

Mișcările mijlocii

<i>Andante</i>	63—66	„mergând” potrivit de rar, liniștit	<i>gehend</i>	<i>en allant</i>	a „walking” tempo, neither fast nor slow
<i>Andantino</i>	66—72	ceva mai repede decât <i>Andante</i>	<i>ein wenig bewegt als Andante</i>	<i>moins lentement que l'Andante</i>	slightly faster than <i>Andante</i>
<i>Moderato</i>	80—92	moderat, potrivit	<i>mässig, bewegt</i>	<i>modéré</i>	moderate neither fast nor slow
<i>Allegretto</i>	104—112	repejor, puțin mai rar decât <i>Allegro</i>	<i>etwas lebhaft</i>	<i>moins vif que l'Allegro</i>	slightly slower than <i>Allegro</i>

Mișcările repezi

<i>Allegro</i>	120—138	repede	<i>schnell</i>	<i>gai</i>	cheerful
<i>Vivace</i>	152—168	lute, viu	<i>lebhaft</i>	<i>vivement</i>	vivacious
<i>Presto</i>	176—192	foarte repede	<i>eilig</i>	<i>pressé</i>	fast
<i>Prestissimo</i>	200—208	rit se poate de repede	<i>äußerst schnell</i>	<i>très pressé</i>	very fast

b) Termenii mișcărilor (tempourilor) gradate, progresive²⁰⁵

Răpirea treptată a tempoului

<i>rallendando</i> (rall.)	— rărind treptat mișcarea, încetinind;
<i>ritardando</i> (ritard.)	— întinzind (rărind mișcarea);
<i>ritenuto</i> (rit.)	— reținând;
<i>allargando</i> (allarg.)	— lărgind (ceva mai mult decât rall.);
<i>largamente</i>	— lărgind, destinzind
<i>slargando</i> (slarg.)	— lărgind;
<i>slentando</i>	— întinzina (lărgind) mișcarea;
<i>strascinando</i>	— târăgânind, trăgând de timp;
<i>trattenuto, trattenendo</i>	— reținând, întinzind.

Accelerarea treptată a tempoului

<i>accelerando</i> (accel.)	— accelerând mișcarea, iutind;
<i>affretando</i> (affret.)	— grăbind, iutind, zorind;
<i>incalzando</i>	— zorind, însuflețind, grăbind;
<i>precipitando, precipitoso</i>	— precipitând mișcarea;
<i>rivivando</i>	— inviorând mișcarea;
<i>stretto</i>	— îngustind, strîmțind mișcarea, iutind;
<i>stringendo</i>	— stringind mișcarea, grăbind.

În cazul că pe parcurs a fost modificat tempoul piesei muzicale, revenirea se obține prin următorii termeni:

<i>a tempo</i> (al rigore del tempo)	— intrarea în tempoul strict (riguros);
<i>tempo primo</i> (tempo I)	— revenire la tempoul inițial;
<i>come prima, primo</i>	— ca la început (tempoul).

Terminologie auxiliară a mișcării

În notație, o serie de termeni au rolul de a spori sau micșora efectul celor principali pe lângă care se află, cum sînt:

<i>alcuno</i> ...	— oarecare, citva ...
<i>alla</i> ...	— ca în, în maniera de ... în stilul ...
<i>anche, ancora</i> ...	— încă, mai mult ...
<i>appena</i>	— abia, de-abia ...
<i>assai</i>	— destul de, foarte (<i>Allegro assai</i> = foarte repede)
<i>attaca</i> ...	— se începe imediat (fără întrerupere) partea care urmează
<i>ben, bene</i> ...	— bine, mult ...
<i>col, coll, colle, colla</i> ...	— cu ... (<i>colla parte</i>)

²⁰⁵ Hugo Riemann numește schimbările progresive ale tempoului cu expresia „agogica mică”, spre deosebire de „agogica mare”, prin care se înțelege totalitatea elementelor de cinetică muzicală — ritm, măsură, tempo — adică rezultanta lor superioară.

<i>come</i> ...	— ca...
<i>con</i> ...	— cu...
<i>di nuovo</i> ...	— din nou...
<i>doppio</i> ...	— dublu, de două ori mai...
<i>l'istesso tempo (lo stesso tempo)</i>	— același tempo...
<i>...ma non troppo</i>	— ...dar nu prea
<i>...ma non tanto</i>	— ...dar nu atât
<i>meno</i> ...	— puțin mai...
<i>molto</i> ...	— mult mai...
<i>non</i> ...	— nu...
<i>non tanto</i> ...	— nu atât de mult...
<i>oppure</i> ...	— sau, ori...
<i>ossia</i> ...	— sau...
<i>pieno</i> ...	— plin...
<i>più</i> ...	— mai...
<i>poco</i> ...	— puțin mai...
<i>poco a poco</i> ...	— puțin câte puțin...
<i>quasi</i> ...	— ca și...
<i>segue</i> ...	— urmează imediat secțiunea cealaltă; se continuă în aceeași manieră.

Cînd tempoul trebuie să fie respectat cu strictețe, fără devieri pe parcurs, se întrebuițează termenii :

<i>tempo giusto (giusto)</i>	— tempo just, mișcare exactă, corectă, precisă, în măsură ;
<i>con giustezza</i>	— cu justețe, cu precizie ;
<i>ben misurato</i>	— bine măsurat, tempo precis.

Pentru indicarea unei mișcări libere, ce se lasă la aprecierea interpretului, se folosesc termenii :

<i>senza tempo</i>	— fără tempo precis ;
<i>a piacere</i>	— după voie ;
<i>ad libitum</i>	— după voie, liber ;
<i>rubato</i>	— liber, rubat, tempoul se supune expresivității textului muzical.

*

Unii termeni indică mișcarea și, totodată, caracterul piesei. De exemplu :

<i>Grave</i>	— mișcare foarte rară (MM = 40—42) de un caracter grav, serios ;
<i>Sostenuto</i>	— mișcare lentă (MM = 72—76), cerind o execuție susținută ;
<i>Comodo (commodo)</i>	— mișcare potrivită (MM = 76—80), de un caracter comod, liniștit, calm, bine așezat ;
<i>Maestoso</i>	— mișcare potrivită (MM = 80—84), în caracter majestuos, sărbătoresc ;

<i>Animato</i>	— mișcare destul de repede (MM = 116—120), de un caracter insufletit, animat ;
<i>Veloce, velocissimo</i>	— repede, foarte iute.

Prin asocierea a doi termeni — unul de mișcare și altul de caracter — se obțin expresii noi, care indică atât mișcarea, cât și trăsăturile specifice ale execuției :

<i>Largo affetuoso</i>	— mișcare largă, cu afecțiune ;
<i>Andante cantabile</i>	— andante cantabil, curgător ;
<i>Andante con moto</i>	— andante cu emoție, cu afecțiune ;
<i>Andante religioso</i>	— andante religios, sever ;
<i>Andante tranquillo</i>	— andante liniștit, calm ;
<i>Allegretto giocoso</i>	— repejor și vesel (jucăuș) ;
<i>Allegro appassionato</i>	— allegro cu pasiune ;
<i>Allegro comodo</i>	— allegro comod, fără exuberanță ;
<i>Allegro con brio</i>	— allegro cu brio (strălucire) ;
<i>Allegro con spirito</i>	— allegro cu spirit ;
<i>Allegro moderato</i>	— allegro cu moderație, liniștit.

Alți termeni de mișcare, provenind în special din muzica de dans, indică, de asemenea, atât tempoul, cât și caracterul piesei :

<i>Tempo di valse (di valzer)</i>	— tempo de vals, dans în mișcare vioale și grațioasă, în măsură ternară 3/4 și 6/8 ;
<i>Tempo di minuetto</i>	— tempo de menuet, dans vechi francez, în mișcare moderată, plin de grație și noblețe, în măsuri ternare (3/4 și 3/8) ;
<i>Tempo di mazurca</i>	— tempo de mazurcă, dans popular polonez, de un caracter cavaleresc, în măsură ternară (3/4) ;
<i>Tempo di hora</i>	— tempo de horă, dans popular românesc în mișcare liniștită, târăgănată, în măsura 6/8 ;
<i>Tempo di marcia</i>	— tempo de marș, mișcare cadențată, energică ;
<i>Tempo di polonesa</i>	— tempo de poloneză, dans popular polonez, în mișcare mai rară decât mazurca, cu caracter majestuos, în măsura 3/4 ;
<i>Tempo di bolero</i>	— tempo de bolero, dans popular spaniol în măsura 3/4 și în mișcare moderată, majestuoasă ;
<i>Alla turca</i>	— în stil turcesc, tempo legănat ca în dansurile turcești (indicație de interpretare pentru piesele în stil oriental) ;
<i>Alla tarantella</i>	— în stil de tarantelă, dans popular napolitan, în mișcare foarte repede, în măsurile 3/8 și 6/8 ;

- Alla siciliana* — în stil de siciliană, vechi dans din munții Siciliei, cu caracter pastoral, mișcare moderată, legănată, în măsurile 6/8 și 12/8;
- Alla zampogna* — în stilul cimpoiului (efect special de timbru);
- Alla zingara* — în stilul muzicii țigănești;
- All' ongarese* — în stilul și maniera unui dans popular maghiar;
- Alla caccia* — în stilul cântecelor de vânătoare.

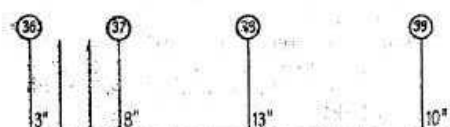
c) *Semne speciale pentru reprezentarea tempoului muzical*

Părăsirea catalogului de termeni italienești consacrați ai tempoului muzical (Largo, Andante, Allegro etc.) este un fapt aproape generalizat în partiturile de stil evoluat. Tendințele grafice actuale privind tempoul merg pe două direcții:

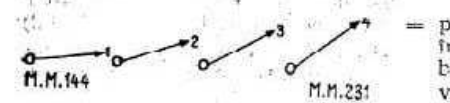
- *consemnarea tempoului prin indicația metronomică obiectivă* (în partitura de muzică electronică fiind singura modalitate);
 - *inovarea de semne grafice*, cele mai multe vizând un tempo de graduări aproximative lăsate la aprecierea interpretului (*ad libitum*).
- Vom menționa totodată restrângerea ca număr a tempourilor reprezentând mișcările mari — generale — ale pieselor și designarea lor prin primele litere ale alfabetului latin sau elin, cu semnificația următoare:

- A = mișcare repede
B = mișcare mijlocie
C = mișcare rară
- α = mișcare repede
β = mișcare mijlocie
γ = mișcare potrivită
δ = mișcare largă (rară)

Semne speciale (signografii) ale tempoului:

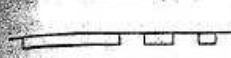
 = tempoul indicat prin linii verticale și prin secunde (Pendereski);

 = între săgeți, tempo *ad libitum* (Boulez);

 = patru grade diferite de tempo între MM 144 și MM 231, schimbările de tempo fiind marcate de vârful săgeților (Boulez)

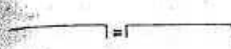
MM 90 (rall...) — indicație de tempo cu dublu sens, urmînd ca interpretul să aleagă pe cea preferată (muzica aleatoare);

MM 60 (accel...)

 = cu cît casetele reprezentînd sunete sînt mai lungi, cu atît tempoul este mai larg și viceversa (John Cage);

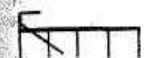
 = tempoul cît se poate de repede (Stockhausen);

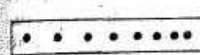
 = 12 cm. = tempoul *ad libitum* pe distanța de 12 cm. de partitură;

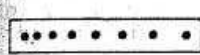
 = tempoul notat la primul arc va fi același și pentru cel de-al doilea arc (Pousseur).

Semne speciale pentru mișcările cu caracter *agogie* (tempoul variabil):

 = un grup de note în *accelerando* (Pousseur);

 = un grup de note în *ritardando* (Pousseur);

 = formulă în casetă de 8 sunete articulate din ce în ce mai repede (Glodeanu);

 = formulă în casetă de 8 sunete articulate din ce în ce mai rar (Glodeanu);

 = săgeată orizontală pentru *accelerando* (cu vârful spre dreapta);

 = săgeată orizontală pentru *ritardando* (cu vârful spre stînga);

Variable tempo

$\text{♩} = 100$, sub. accel. to $\text{♩} = 116$, più accel. to $\text{♩} = 132$,
sub. rall. to $\text{♩} = 116$, più rall. to $\text{♩} = 100$

= tempo variabil în limite metronomice precizate (Chu-Wen-Chung în „Three Folk Song“).

De observat că noile indicații de tempo nu ne sugerează nici una din stările emotive cu care ne obișnuiseră termenii italienești consacrați. Un *Andante* sau un *Adagio* ne spuneau — spre exemplu — mult

mai mult din punct de vedere al conținutului emoțional al pieselor muzicale; decît poate să o facă simpla indicație a vitezei în care acestea se derulează.

Lipsindu-le semnificația estetică-emoțională intrinsecă, noii termeni rămîn să ne redea obiectiv și „rece” un grad sau altul al vitezei de parcurgere în timp a muzicii. Să fie aceasta o consecință a super-tehnicizării epocii în care trăim, cu efecte resimțite, în mod neîndoios, și în zonele spiritual-artistice ale omului contemporan?

5. Noi aspecte ale tempoului în creația contemporană

a. Tempouri fluctuante

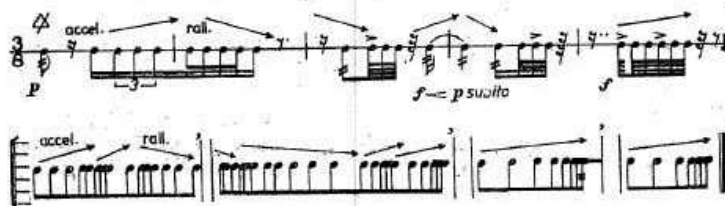
Tempoul muzical — definit ca viteză de desfășurare a ritmului și metrului — se prezintă, în creația tradițională — așa cum s-a mai arătat —, sub două principale forme: *tempoul constant* (uniform) și *tempoul variabil* (neuniform).

Tendința observată în creația contemporană, în ceea ce privește *tempoul constant*, este de a-i fixa — prin valori orare și metronomice — o cît mai mare precizie; iar în ceea ce privește *tempoul variabil* de a-i spori și mai mult relativitatea, mergînd pînă la libera lui tratare din compoziția aleatoare.

Notăm, de asemenea, că scala de tempouri s-a amplificat în zilele noastre cu mult, cuprinzînd grade de viteză de la cele extrem de largi, pînă la cele extrem de rezezi imbinat desigur după noi și complexe modalități.

Din tempoul variabil s-a desprins și conturat *tempoul fluctuant* ce se caracterizează printr-o permanentă oscilare a vitezei de desfășurare a pieselor muzicale, proiectată uneori pe spații muzicale foarte mici. Fenomenul se redă în scris prin semne speciale așa cum vom observa în următoarele două exemple extrase din lucrarea *Sonant* de Mauricio Kagel (partitura pentru percuție) unde întîlnim două situații:

- tempoul fluctuant la durate ritmice notate precis;
- tempoul fluctuant la durate ritmice notate liber, prin spațialitate grafică (*Space Notation*).



Desprindem din exemplele citate o permanentă variație a vitezei — un fel de oscilații „în valuri” ale tempoului — generînd tensiuni și distensiuni temporale în trama ritmică a pieselor muzicale.

Prin efectul tempoului fluctuant se produc deci, pe plan structural, dilatări și comprimări continue — aproape nemăsurabile — ale ritmului muzical și metrului conferindu-le astfel forme extrem de libere.

b. Interferări de tempouri

Teoria timpului polimodular și aplicațiile sale în muzică

În lucrările muzicale de tip tradițional, armonice sau polifonice, vocile sau grupurile de voci evoluează într-un *tempo comun*, modificările acestuia, dacă sînt cerute de partitură, producîndu-se la toate vocile (sau grupurile de voci) deodată.

În unele dintre lucrările create la sfîrșitul secolului al XIX-lea și în secolul XX, apare fenomenul interferării, suprapunerii tempourilor, vocile sau grupurile de voci evoluînd simultan în tempouri diferite. La început, aceste suprapuneri apar în anumite partituri în mod sporadic și pe intervale scurte de timp, extinzîndu-se ulterior, la unii autori, în tronsoane mai lungi. Pe parcursul mai multor decenii, în repetate rînduri și în diferite moduri, problema unor muzici comportînd mai mulți tempi simultani a fost abordată, fără însă să se încerce un studiu aprofundat care să pună în lumină aspectele esențiale proprii unor astfel de structuri muzicale și care să conducă la o metodă generală de compoziție în politempie.

O contribuție semnificativă în acest sens a adus-o compozitorul și dirijorul român Mihai Brediceanu, prin elaborarea *teoriei timpului polimodular*.

Așa după cum arată autorul teoriei* în general, în muzică, tentativele de a suprapune structuri muzicale evoluînd în tempi diferiți — tentative întreprinse de compozitori importanți cum sînt Mahler, Charles Ives, Stockhausen — nu au condus la obținerea unor organizări sonore riguroase, rezultatele ducînd în cele mai multe cazuri spre organizări aleatorii. În împrejurările în care s-au urmărit totuși astfel de structuri, ele nu au depășit unele cazuri particulare, ca de exemplu corelarea unor valori metronomice ale tempourilor, implicînd deci o dependență reciprocă a acestora.

Chiar și în aceste cazuri, executarea corectă în concerte a unor asemenea partituri nu era posibilă întrucît nu exista o tehnologie adecvată, iar mișcările mai multor dirijori nu puteau fi coordonate într-un mod satisfăcător.

Apărea în mod evident, pe de o parte, lipsa unei teorii generale care să asigure conceperea unor structuri temporale muzicale perfect definite comportînd straturi cu tempi de valori diferite — constante

* Apud Howard Boatwright, *Convorbire cu Mihai Brediceanu*, București, Revista Sinteza, 51/1982.

sau variabile — iar pe de altă parte, lipsa unei tehnologii care să asigure executarea, în mod riguros — în concert — a muzicilor scrise în mai mulți tempi simultani.

MUZICA ÎN TIMP POLIMODULAR. POLITEMPIA STRUCTURALĂ*

1. Considerații introductive

În elaborarea conceptului de timp polimodular, muzicianul român pornește — prin soluții matematice — de la un *model general de structură temporală* al cărui element de bază — timpul — este măsurat, simultan, cu unități de măsură diferite și variabile, denumite „moduli de timp”. Conceptul oferă posibilitatea observării în paralel a unui număr finit de evenimente care se desfășoară simultan cu „ceasuri” diferite, inducând, prin apariția lor repetitivă, măsuri de timp diferite.

După cum se știe, din observarea fenomenelor naturale, sociale și psihofizice, rezultă că desfășurarea timpului este continuă, dar perceperea lui se face în mod discret în raport cu intervalele (duratele) definite de apariția unor manifestări cu caracter repetitiv, precum: mișcarea de revoluție și de rotație a sistemelor galactice, a planetelor sistemului solar, bătăile inimii, desfășurarea actelor ce se petrec la nivelul molecular sau atomic. Dar, „anul” lui Saturn e diferit de cel al lui Marte sau Venus; la aceeași oră, pe Pământ, ziua are valori diferite la poli și la ecuator; bătăile diverselor inimi sînt deosebite etc.

Pe de altă parte, aceeași durată poate avea valori diferite:

— în sens „einsteinian” — științific — ea apare ca funcție de mișcarea relativă a obiectelor și observatorului;

— în sens „bergsonian” — psihologic —, ca funcție de vîrstă și starea emoțională a subiectului.

În mod intuitiv, timpul polimodular poate fi definit ca timpul unui observator imaginar capabil să-i măsoare simultan desfășurarea cu mai mulți moduli.

Modelul matematic al timpului polimodular permite studierea unor structuri temporale complexe existente în natură, proprii fenomenelor astronomice, biologice, sociale și tehnologice, precum și în domeniul artelor — al muzicii, coregrafiei și teatrului, al artelor vizuale statice și cinetice, al arhitecturii.

În domeniul muzicii, aspectul cel mai important al teoriei îl reprezintă deschiderea pe care o oferă creației prin rezolvarea problemei generării structurilor muzicale politempice la nivelul unor metode specifice.

* Apud Mihai Brediceanu, *Timpul polimodular și artele vizuale*, București, Ed. Științifică și Enciclopedică, 1982, și *Music and Polymodular Time (Structural Polytempo Music)*. Lecture given at New York University, January 5, 1985 (curs dactilografiat).

2. Teoria timpului polimodular (expunere succintă)

Apariția unor fenomene repetitive — în ce ne privește apariția evenimentelor sonore — reprezintă *pulsații reale* — PR.

O mulțime finită și strict ordonată de asemenea pulsații desfășurate în timp reprezintă un *sistem de pulsații reale* (SPR).

Legea (L) care stabilește distribuția unui număr (n) de pulsații ale unui SPR într-un interval de timp (I) dat, reprezintă tempoul (tp) lui PR pe I.

Modulul de timp (simbol m) este definit ca fiind intervalul de timp dintre două pulsații consecutive. Valoarea lui m pe I poate fi variabilă sau constantă, ceea ce implică faptul că tempoul (tp) lui SPR pe I este constant sau variabil.

O structură de timp polimodular (TPM) este definită de o colecție de sisteme de pulsații reale (C) cu următoarele proprietăți:

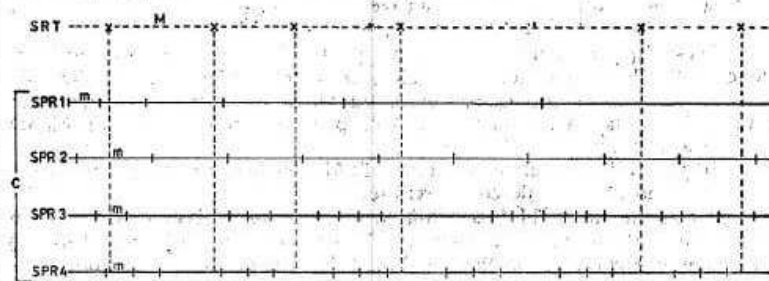
1. C este înzestrată cu un *sistem de pulsații virtuale* (SPV). SPV este un *sistem de referință de timp* (SRT) pentru C, iar distribuția pulsațiilor în SPR, aparținând lui C, este definită în raport cu SPV.

Legea de distribuție a pulsațiilor lui SRT pe un interval I reprezintă tempoul T_p , iar intervalele de timp definite de două pulsații virtuale (PV) consecutive reprezintă *modulul de timp M*.

2. Există o mulțime de pulsații reale specificate în C care sînt sincrone cu anumite momente definite în SPV, prin PV (PS).

3. PS induce în C un sistem de pulsații general numit *sistem fundamental de pulsații* (SFP). Pe un interval dat, valoarea cardinalului lui SFP definește *gradul de coerență* al respectivei structuri de timp polimodular. Gradul de coerență al timpului polimodular reprezintă puterea legăturii care se stabilește între un număr finit de sisteme de pulsații reale și sistemul de referință prin intermediul pulsațiilor sincrone care constituie pe SFP.

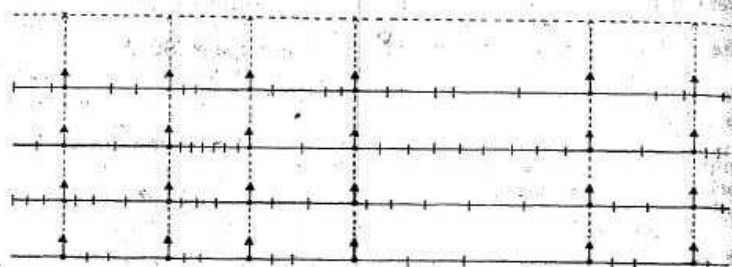
Nu ne propunem aici să explicăm în amănunt modul în care se definesc diferitele grade de coerență în TPM. Prezentăm totuși în exemplele următoare o structură TPM cu cel mai slab grad de coerență (SFP total virtual); mulțimea PS este vidă, nici una din pulsațiile din C nu este sincronă cu vreo pulsație din SRT*:



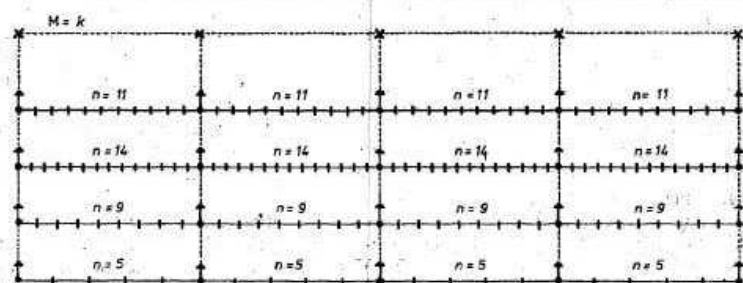
* În exemplele date x — reprezintă pulsații virtuale, + pulsații reale,

— pulsații reale fundamentale.

și o structură TPM cu gradul cel mai înalt de coerență (SFP total real), fiecare pulsație din SRT este sincronă cu câte o pulsație definită în fiecare SPR din C:



Dacă într-o structură TPM (1) colecția C este înzestrată cu un sistem de pulsații fundamental total real, (2) tempoul lui SRT are valori constante (M izocron) și (3) fiecare SPR dezvoltă între două pulsații ale sistemului fundamental un număr constant de pulsații identic organizate, atunci structura TPM prezintă o organizare ciclică:



Două pulsații sunt considerate sincronice dacă intervalul dintre momentele lor de apariție are o valoare $\Sigma, \Sigma \leq 0.1$ sec.

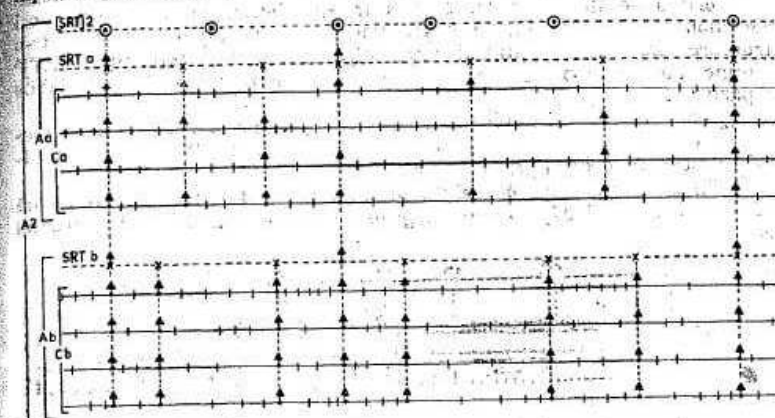
Acest tip de structură de timp poate fi detectat în multe fenomene naturale și sociale. În muzică, în mod particular, bătăile mai multor metronoame ale căror tempi au valori care pe scara metronomului admit un divizor comun induc, prin momentele de coincidență ale bătăilor, structuri TPM ciclice **.

Prin definiție tipul de structuri TPM descrise mai sus, este considerat ca având gradul I de complexitate.

O colecție de TPM înzestrată la nivelul respectivelor SRT cu un sistem general de pulsații virtuale (hipersistem de referință [SRT]²) constituie o structură de timp polimodular de gradul 2 de complexi-

** Mihai Brediceanu, *Structuri plurale ale parametrului timp în coregrafie și teatru*, Revista Studii și cercetări de istoria artei, Ed. Academiei R.S.R., București, 1973.

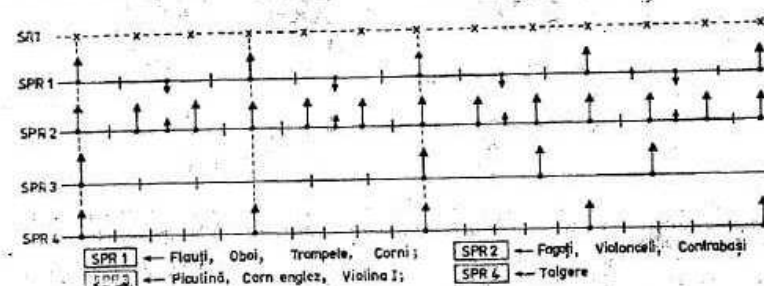
tate [TPM]². Legea de organizare a pulsațiilor în [SRT]² reprezintă hipertempoul [Tp]²:



Organizarea ierarhică de colecții de [TPM]ⁿ prin înzestrarea respectivelor [SRT]ⁿ⁻¹ cu câte un sistem de referință de timp comun [SRT]ⁿ conduce la constituirea de structuri de timp polimodular cu grade de complexitate din ce în ce mai mari. Colecțiile (Cⁿ) de sisteme de referință de timp pot prezenta la rândul lor diferite grade de coerență.

Conceptul de timp polimodular aplicat fenomenului muzical elucidează după cum am spus, la modul teoretic, general, problema creației și înțelegerii structurilor muzicale cu tempi diferiți. În acest sens, muzica tradițională apare din punctul de vedere al parametrului timp, ca având o structură TPM de gradul 1 de complexitate: sistemul de referință reprezentând bătăile dirijorului (real sau imaginar), iar momentele de apariție a evenimentelor sonore muzicale reprezentând pulsațiile reale.

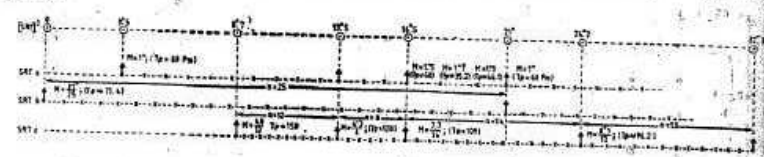
Pentru exemplificare prezentăm mai jos diagrama structurii polimodulare de gradul 1 a unui fragment al *Simfoniei I* de George Enescu (partea I), 7 măsuri înainte de nr. 15 (a se vedea partitura):



Structurile de timp polimodular de grade superioare oferă compozitorilor posibilitatea de a concepe muzică cu straturi având sisteme de referință de timp proprii, perfect independente, cu tempi de valori metronomice diferite, constante sau variabile, sisteme organizate într-o structură unitară cu ajutorul unor hipersisteme de referință [SRT] comune, ale căror pulsații sint perfect definite în timp și controlabile în partitură.

Creațiile muzicale concepute în timp polimodular de grade superioare reprezintă, după termenul introdus de Mihai Brediceanu, realități artistice în *politempie structurală*.

Figura următoare reprezintă organizarea a 3 sisteme de referință într-o structură [TPM]², având un grad de coerență mediu (SFP, parțial real):



Ilustrăm mai jos un mod de a realiza o muzică pe structura de SRT dată:

Mihai Brediceanu — TRIO PENTRU CLARINET, FAGOT ȘI VIOLINA

În mod aleatoriu sau datorită relațiilor care se stabilesc între valorile timpilor diferitelor sisteme de pulsații, într-o structură TPM pot apare pulsații sincrone spontane.

Pentru a pune în evidență apariția în timp a sunetelor, în exemplul de mai sus s-au specificat prin cifre momentele respective.

În exemplul dat, fiecărui SRT îi este asociat câte o singură „vocc” (colecțiile C au câte un singur element SPR). În fapt, fiecărui SRT i se poate asocia un număr oricât de mare de „voci” evoluind polifonic.

Redăm în continuare un fragment din lucrarea *Coral interpolat în stil bizantin* de Mihai Brediceanu, concepută în politempie structurală ([TPM]²) pentru patru grupuri corale, prezentând la nivelul colecției C² a sistemelor [SRT]² un grad înalt de coerență (SFP total real, cu organizare ciclică):

3. Polytimer

Creațiile muzicale în timp polimodular pun, desigur, greutăți deosebite în fața interpreților — mai ales, a dirijorilor — căci, pentru o corectă execuție, fiecare voce ar presupune, nu numai un dirijor al său, dar și o perfectă corelare și ierarhizare a acestora.

Problema executării la repetiții și în concerte a unor asemenea creații a fost rezolvată de Mihai Brediceanu prin inventarea aparatului denumit *Polytimer*, brevetat în România, S.U.A., Franța și alte țări în 1970. El a fost construit sub formă de prototip la Universitatea Syracuse — New York de către profesorul Edward Stabler. Un model ameliorat a fost construit în 1977.

Polytimerul este un computer ce poate fi programat să producă simultan semnale cu tempi diferiți, în conformitate cu partituri concepute în structuri temporale polimodulare. Semnalele sunt transmise pe cale vizuală (semnale luminoase) sau auditivă (sub formă de „beeps” recepționate în căști prin intermediul unor mici receptoare radio) diferitelor grupuri instrumentale, vocale sau de dansatori în cazul coreografiilor pe muzică în timp polimodular.

Inventarea aparatului este consecința firească a teoriei timpului polimodular fiind demonstrat pentru întâia oară în Statele Unite în 1973. Prima sa utilizare „funcțională” a fost un spectacol muzical-coregrafic dat la Universitatea Syracuse, New-York, în 1976, după care au urmat concerte susținute în România (1977) și la Centre „Georges Pompidou” din Paris (1978). Între timp, capacitatea și modul său de funcționare au fost îmbunătățite considerabil. Primul model producea structuri de semnale periodice și cu tempi constanți pe tot parcursul funcționării aparatului. Cele mai recente modele permit concatenarea de structuri de pulsații distribuite conform oricăror legi, orice tempi de tip *accelerando*, *ritardando* sau *rubato*, semnale la intervale neregulate etc. Cel mai nou model, la a cărui proiectare a participat inginerul român Ion Predoneșcu, este în curs de fabricație în țara noastră, în serie, la Institutul Tehnic de Calcul (I.T.C.) București.

B. AGOGICA

Principiul agogic în actul interpretării muzicale

Noțiunea de *agogică*²⁰⁹ are în muzică două sensuri:

— unul restrâns, însemnând schimbările progresive de tempouri pe parcursul unei piese muzicale, asociate cu modificări de intensitate (agogica mică)²¹⁰;

— celălalt, mai cuprinzător, prin care se înțelege utilizarea artistică subtilă, a unor trăiri și interpretări ale *mersului* (*cursului*) muzicii în conformitate cu cele sugerate de complexul de mijloace expresive

²⁰⁹ În limba greacă *agghi* (αγγι) = acțiunea de a conduce mișcarea; direcție; conduită; stil. La Platon, principiu care dirijează viața (*Biia agoghie*), Dictionarul grec Bailly, pag. 14.

²¹⁰ Este sensul oarecum restrâns atribuit noțiunii de agogică de către Hugo Riemann în lucrarea sa *Musikalische Dynamik und Agogik* (1884) ce s-a genera-

al artei sunetelor, nu numai de cele privind tempoul și intensitatea (agogica mare).

În prima accepțiune a termenului (agogica mică), ea poate fi consemnată în partitură prin codurile grafice tratate deja în cadrul sistemului de notație a tempoului (*accelerando*, *rallentando*, *ritenuto* etc.)²¹¹.

În sensul ei mai larg, cuprinzător, agogica se determină după principii expresive în care sînt angajați mai mulți factori precum:

— desfășurările ritmice, metrice și ale variațiilor grade de tempouri considerate în conexiune;

— liniile dinamico-intensive adecvate acestor desfășurări;

— sensul ascendent sau descendent al melodiei;

— caracterul și dimensiunea rezolvărilor armonice proiectate pe cele trei planuri ale expresivității muzicale: expansivitate, depresivitate și neutralitate;

— construcția frazelor muzicale după logica gramaticală (efectul *protasis-apodosis*).

Privită prin această prismă, agogica muzicală constituie un proces sintetizator complex generat și justificat prin mijloacele de exprimare utilizate de compozitor în partitură, și tîlmăcite de interpret. Ea este deci un factor important de corelație între actul componistic și cel de interpretare a operelor de artă servind drept criteriu esențial în estetica interpretării mesajului artistic.

Principiul agogic angajează deci fondul activității interpretului, răspunderea pe care el o are în pătrunderea sensurilor emotive ce vrea să exprime compozitorul și în redarea lor artistică.

Sub incidența acestui principiu trebuie așezate deci elemente de expresie multiple: melodice, armonice, ritmice, modulatorii, de nuanțe dinamice, de sens programatic etc., lărgindu-se astfel cu mult aplicabilitatea sa în muzică.

În înțelesul său complex, agogica poate avea două aspecte²¹²:

— agogica deschisă;

— agogica închisă.

În agogica deschisă se cuprind și se desfășoară tensiunile, accelerările de tempouri, creșterile dinamice și, obișnuit, orice element generator de problematice de natură melodică, armonică, ritmică sau de altă natură.

În agogica închisă se cuprind, dimpotrivă, distensiunile, răririle de tempouri, descreșterile dinamice și, în genere, tot ceea ce constituie rezolvare a problematice create de agogică deschisă.

lizat ca atare în teoria și practica artistică muzicală. Cu multe secole înaintea sa însă, Martianus Capella (sec. V. e.n.) utiliza acest termen pentru a reda mișcarea ascendentă — de aspirație și avînt — a melosului elin, din care desprindem un sens superior celui de mai înainte. Cel vechi considerau deci agogica arta de a folosi expresiv toate elementele mișcării în redarea muzicii.

²¹¹ A se vedea, pag. 739.

²¹² Apud Mendelsohn Alfred. *Agogica* — trăsătură de unire între interpretarea și creația muzicală. Comunicare la simpozionul închinat centenarului Conservatorului „Ciprian Porumbescu” din București, octombrie 1964.

Redăm mai jos — pe cale schematică — unele efecte de agogică deschisă și închisă în variatele aspecte ale cursului și desfășurării operei muzicale de artă :

Categorii :	Categorii : Aspecte de agogică deschisă	Complementele lor de agogică închisă
— intervale	= desen ascendent	... desen descendent
— ritm	= diminuarea valorilor (<i>diminutio</i>)	... augmentarea valorilor (<i>augmentatio</i>)
— metru	= <i>arsis</i> (ridicare, avânt)	... <i>thesis</i> (coborîre, destindere)
— dinamica	= creșterea intensităților	... descreșterea intensităților
— tempo	= accelerarea vitezei	... răzirea vitezei
— armonie	= consonanță spre disonanță	... disonanță spre consonanță (rezolvarea disonanțelor)
— modulația	= decenterare, părăsirea centrului tonal (tendința centripetală)	... centrare, apropiere de centrul tonal (tendința centripetă)
— sens programatic gramatical	= întrebare	... răspuns
— sens programatic psihologic	= tensiune, excitație	... destindere, liniștire

În cazul că agogica melodică este confirmată de cea armonică — avînd deci aceleași sensuri — se obține *agogica directă* permițînd liniei melodice, în urcare, un ușor *crescendo* și *accelerando*, iar în coborîre, un discret *decrescendo* și *rallentando*.

Ca excepție, există însă și situații în care desenul melodic descendent poate primi sens de agogică deschisă — adică de dinamizare și accelerare ușoară a elementelor — și invers, desenul melodic ascendent să tindă — datorită structurii armonice — spre încetinirea și descreșterea tensiunii.

Nu puține sînt însă și pericolele venind din exagerările de natură agogică în interpretare, precum : practicarea unui *rubato* excesiv; dezorganizarea metro-ritmică și a celei armonico-polifonice; excesul de diferențiere a nuanțelor dinamice sau de tempo; suprareliefarea și supraestomparea unor elemente de structură fără a fi fost cerute de partitură; ruperea continuității frazeale și sublinierea ostentativă a unor articulații și moduri de atac; și, în general, căutarea de efecte exterioare ce n-au nici o legătură cu fondul expresiv, emoțional al mesajului artistic.

Acordînd un atît de cuprinzător sens noțiunii, avem în vedere faptul că agogica reprezintă, totodată, un factor important în deter-

minarea stilurilor muzicale, totul proiectîndu-se pe un mare arc agogic, de la compoziția prerenașcentistă cu elementele sale de agogică simplă, pînă la agogica complexă — utilizînd multiple și variate forme — așa cum se întîlnește în creația contemporană.

Conchizînd, *agogica* înseamnă — în ultimă analiză — *trăirea intimă și subtilă a oricăror elemente ale mișcării în muzică, modul cum interpretul traduce derularea în timp a întregului complex de mijloace muzicale de expresie pentru a le pune în valoare forța de comunicare*; iar pentru aceasta există *nuanțe* (grade) infinite ale trăirii agogice la care apelează marii tîlmăcitori ai acestei arte.

Rezultă, așadar, că agogica muzicală cere un studiu atent pentru a-i determina formele și efectele corespunzătoare legilor și principiilor componistice — singurele determinante în orice act de interpretare artistică.

Privind lucrurile prin această prismă, chiar și termenii de expresie folosiți în interpretarea artistico-emoțională a operelor de artă — termeni pe care-i prezentăm în continuare — au legătură directă cu sensurile agogice ale muzicii.

TERMENI ȘI EXPRESII IN INTERPRETAREA ARTISTICO-EMOȚIONALĂ A MUZICII

„Natura a dat frumusețe construcției, sufletul
dă frumusețe jocului”.
[Die Natur gab die Schönheit des Baues, die
Seele gibt die Schönheit des Spiels].

Fr. SCHILLER

Muzica înseamnă — prin definiție — trăire emoțională complexă, expresivitate, comunicativitate în oricare dintre cele trei mari ipostaze ale actului artistic: creație, interpretare și receptare a operei de artă.

În acest context, totdeauna legătura și comunicarea — pe calea partiturii — dintre creator și interpret a constituit o problemă de primă importanță de care depinde, până la urmă, redarea corectă și inspirată a mesajului artistic.

Intrucât, în mod firesc, sistemul muzical de notație n-a fost și nu va fi niciodată în stare să redea în partitură subtilitatea execuției și trăirii artistice s-a căutat totuși să se sugereze interpretului — prin termeni și expresii specifice — atitudinea, stările sufletești și emoțiile încercate de compozitor, iar uneori ambianța și atmosfera ce se desprind din opera de artă respectivă. Ei se trec la începutul piesei muzicale, ori pe parcurs — în cazul că a intervenit o schimbare a atmosferei inițiale.

Redăm, în continuare, catalogul — desigur incomplet — al acestor termeni, în versiune italiană, germană, franceză și engleză, cum se întâlnesc azi în partiturile diveselor edituri.

Precizăm însă că, versiunea italiană cuprinde termenii istoricește consacrați ai exprimării unor astfel de stări afective, emoționale, acceștia fiind în tradiție și având o mare răspindire în lexicul muzical universal.

În multe cazuri, ei sînt chiar intraductibili prin expresii ale altor limbi, deoarece conțin sensuri polivalente angajînd factori diverși ai trăirii și expresiei artistice. Cu greu am putea găsi — spre exemplu — corespondentele depline în alte limbi ale unor expresii ca acestea: „appassionato”, „cantabile”, „con effusione”, „espressivo”, „fervido”, „giocoso”, „maestevole”, „rubato”, „scherzando” etc., cărora practica de veacuri a interpretării muzicale le-a fixat sensuri proprii, neechivalente.

1. Catalogul termenilor de expresie

provenind din limba italiană (termeni consacrați)²¹³

Abbandona (con)	— cu renunțare, fără sprijin, descurajat
Accarezzevole	— liniștitor, măgulitor, dezmiardător
Acciaccato	— violent, impetuos, puternic, furtunos
Accordando	— în concordanță, în armonie, în acord
Addolorato	— dureros, întristător
Adirato	— minios, furios, supărat
Affabile	— amabil, agreabil, plăcut, afabil
Affenato	— neliniștit, agitat, îngrijorat
Affettuoso, Affettuosamente	— cu afecțiune, dulce, expresiv
Agevole	— agil, ușor, sprinten
Agilmente	— cu ușurință, cu sprinteneală
Agitato	— agitat
Allegrezza (con)	— cu veselie
Amabile	— cu amabilitate
Amaro, Amarezza (con)	— dureros, amar, cu amărăciune
Amorevole	— amoroș, dulce, plăcut
Amoroso, Amore (con)	— amoroș, dragăstos
Angoscioso	— fricos, timid, timorat
Animando	— însuflețind
Animato, Anima (con)	— însuflețit, animat, viu
Aperto	— deschis, limpede, clar, senin, curat, sincer
A piacere	— după voie, liber
Appassionato, Passione (con)	— cu pasiune, cu emoție adincă
Appenato	— îndurînd, răbdînd, îngăduînd
Ardențe	— arzător, înfocat, curajos, viu
Arioso	— cantabil, cu efuziune melodică (în stilul ariilor de operă)
Audace	— îndrăzneț, curajos
Bravura (con)	— cu bravură
Brillante	— strălucitor
Brio (con)	— cu strălucire, cu spirit, cu brio, cu vervă, cu însuflețire
Buffo	— comic, hazliu
Burlesco	— burlesc, comic, glumeț, satiric
Calando	— coborînd, slăbind, pierzînd vigoarea
Calmo (con), Calmato	— calm, liniștit, potolit
Compiacevole	— plăcut, agreabil, amabil
Calore (con)	— cu căldură, cu ardoare, cu pasiune
Cantabile	— cantabil, melodios, cu expresivitate majestuoasă

²¹³ Ordinea de succesiune a termenilor este alfabetică spre a fi mai ușor utilizați la nevoie.

<i>Cantando</i>	— cîntînd, cu expresie caldă de voce
<i>Capriccioso</i>	— capricios
<i>Carezzando, Carezzevole</i>	— mîngîietor, dezmierdător
<i>Chiaro</i>	— clar, limpede, distinct
<i>Comodo, Commodo</i>	— comod, liniștit, așezat, calm
<i>Commovente</i>	— mișcător, emoționant
<i>Concitato</i>	— agitat, turburat, neastîmpărat, emoționat
<i>Debile</i>	— debil, șubred
<i>Deciso</i>	— decis, hotărît, ferm
<i>Declamando, Declamato</i>	— în stil declamatoriu
<i>Delicato, Delicatezza (con)</i>	— cu delicatețe
<i>Discretamente, Discrezione (con)</i>	— cu discreție, cu rezervă, cu rețineri
<i>Disperazione (con)</i>	— cu disperare, cu desnădejde
<i>Distinto</i>	— distinct, clar, limpede
<i>Divozione (con)</i>	— cu devoțiune, cu devotament
<i>Dolce, Dolcissimo</i>	— dulce, plăcut, foarte dulce, foarte plăcut
<i>Dolente</i>	— îndurerat, mîhnit
<i>Dolore (con), Doloroso</i>	— cu durere
<i>Dondolante</i>	— legănător
<i>Duolo (con)</i>	— cu durere, cu jale
<i>Durezza (con), Drammatico</i>	— cu tărie, cu duritate
<i>Duramente</i>	— dramatic
<i>Eco lontano</i>	— dur, aspru, sever
<i>Effusione (con)</i>	— ecou îndepărtat
<i>Eguale</i>	— cu efuziune, cu revărsare a sentimentelor
<i>Eleganza (con), Elegante</i>	— egal
<i>Elegiaco</i>	— cu eleganță
<i>Elevato</i>	— elegiac, trist, visător, melancolic
<i>Energico</i>	— înalt, sublim, elevat
<i>Eroico</i>	— energic, viguros, hotărît
<i>Esitando</i>	— eroic
<i>Espansione (con)</i>	— ezitînd
<i>Espressivo, Espressione (con)</i>	— cu expansiune, cu vioiciune
<i>Estinto, Estinguendo</i>	— expresiv, viu, clar
<i>Facetamente</i>	— stîns, slab, încet, stingînd
<i>Facezia (con)</i>	— glumeț, mucalit
<i>Fastoso</i>	— cu umor, glumeț
<i>Fermezza (con)</i>	— pompos, cu fast
<i>Feroce</i>	— cu fermitate, cu hotărîre, cu siguranță
<i>Fervido, Fervidamente</i>	— feroce
<i>Fervore (con)</i>	— fierbinte, cu căldură, cu zel, cu pasiune
	— cu fervoare, cu ardoare

<i>Festivo</i>	— festiv, sărbătoresc
<i>Fiero, Fierezza (con)</i>	— cu mîndrie, cu forță
<i>Finezza (con)</i>	— cu finețe
<i>Flebile</i>	— trist, cu jale, duios, plîngător
<i>Flessibile</i>	— flexibil, suplu, mlădios
<i>Fluido</i>	— fluid, curgător
<i>Forza (con), Forzando</i>	— cu forță, forțînd
<i>Freddo</i>	— rece, nepăsător, indiferent
<i>Frenetico</i>	— frenetic
<i>Fresco, Frescamente</i>	— proaspăt, nou, vesel, voios
<i>Frivolo</i>	— frivol, ușuratec, superficial
<i>Funebre</i>	— funebru
<i>Fuoco (con)</i>	— cu foc, cu pasiune
<i>Furioso</i>	— cu furie
<i>Gaio</i>	— plăcut, vesel
<i>Galante, Galantemente</i>	— galant, gentil, grațios, agreabil
<i>Garbo (con)</i>	— cu finețe, cu delicatețe, cu grație
<i>Generoso</i>	— generos, mărinimos, cu noblețe
<i>Giocoso</i>	— vesel, jucăuș, glumeț
<i>Gioia (con)</i>	— cu bucurie, cu exuberanță, cu veselie, cu plăcere
<i>Gradevole</i>	— atrăgător, dragălaș
<i>Grandezza, Grandioso</i>	— cu grandoare, cu măreție
<i>Grave, Gravita (con)</i>	— solemn, grav
<i>Grazia (con), Grazioso</i>	— cu grație, plăcut, frumos, agreabil
<i>Guerriero</i>	— războinic
<i>Gusto (con)</i>	— cu gust, cu plăcere
<i>Imperioso</i>	— poruncitor
<i>Impetuoso, Impeto (con)</i>	— impetuos, avîntat, năvalnic, tumultos
<i>Imponente</i>	— hotărît, energic, impunător
<i>Incalzando</i>	— încălzînd, intensificînd
<i>Incisivo</i>	— incisiv, tăios, mușcător
<i>Indeciso</i>	— nedecis
<i>Innocente</i>	— inocent, cu nevinovăție
<i>Inquieto</i>	— neliniștit, turburat, îngrijorat, agitat
<i>Intrepido</i>	— întrepid, îndrăzneț, cutezător, curajos
<i>Irato, Ira (con)</i>	— cu minie (minios)
<i>Ironicamente</i>	— ironic
<i>Irresoluto</i>	— nehotărît, nedecis
<i>Languido</i>	— istovit, slăbit, languros, descurajat, obosit
<i>Lagrimando, Lagrimoso</i>	— plîngînd, trist
<i>Lamenta all'antica</i>	— lamentație în stil vechi (arie tristă)
<i>Lamentabile, Lamentoso</i>	— plîngător, tînguitor, trist, jalnic
<i>Leggiero (legg.)</i>	— ușor, lejer, sprinten, delicat
<i>Leno</i>	— obosit, sleit
<i>Liberamente</i>	— liber

<i>Licenza</i> (con)	— cu libertate în interpretare	<i>Scherzando, Scherzoso</i>	— glumeț, jucăuș
<i>Lontano</i>	— de departe, îndepărtat	<i>Scintillante</i>	— scinteietor
<i>Lugubre</i>	— lugubru, sinistru, înfiorător	<i>Sciolto</i>	— degajat, dezlegat, liber, sprinten
<i>Lusingando</i>	— lingușitor (în stilul intim)	<i>Scorrevole</i>	— curgător, fluid
<i>Luttuoso</i>	— întristător, dureros	<i>Secco</i>	— sec, uscat
<i>Maestoso, Maesta</i> (con)	— majestuos, cu măreție	<i>Semplice</i>	— simplu, sincer
<i>Maestevole</i>	— nobil, demn	<i>Sentimento</i> (con)	— cu simțire, cu interiorizare
<i>Malinconico, Malinconia</i> (con)	— melancolic, trist	<i>Sentito</i>	— sincer, simțit, cu sensibilitate
<i>Marziale</i>	— în stil de marș (tempo de marș)	<i>Sereno</i>	— senin, clar, pur
<i>Marziale</i>	— războinic, marțial, solemn	<i>Serevita</i> (con)	— serios, cu severitate
<i>Mesto</i>	— trist, mihnit, melancolic	<i>Slancio</i> (con)	— cu avânt, impetuositate, elan
<i>Militarmente</i>	— militărește	<i>Soave, Soavita</i> (con)	— suav, cu suavitate, dulceață, delicatețe
<i>Minnacioso</i>	— amenințător	<i>Sonore, Sonevole</i>	— sonor, cu tărie, cu amploare
<i>Misterioso</i>	— misterios	<i>Sordamente</i>	— mut, înăbușit
<i>Morbido, con morbedezza</i>	— morbid, mioros, dulceag, moale	<i>Sospirando</i>	— suspinând
<i>Mosso</i>	— mișcat, vioi	<i>Sostenuto</i>	— susținut (întrebuințat o dată cu lărgirea tempoului)
<i>Moto</i> (con)	— mișcat, cu antren, cu emoție	<i>Spianato</i>	— unit, egal, neted
<i>Mobile</i>	— mobil, suplu	<i>Spigliato</i>	— degajat, sprinten
<i>Narrante</i>	— povestind, istorisind	<i>Stanco</i>	— zgomotos, gălăgios
<i>Nobilmente, Nobile</i>	— cu noblete	<i>Spiritoso, Spirito</i> (con)	— cu spirit
<i>Ondeggiando</i>	— agitat	<i>Strepitoso</i>	— obosit, vlăguit
<i>Parlando</i>	— spunând, vorbind (stil de interpretare apropiat de vorbire)	<i>Svelto</i>	— zvelt, spinten, vioi
<i>Passionato</i>	— pasionat, pătimaș, infocat	<i>Teneramente, Tenerezza</i> (con)	— cu frăgezime, cu afecțiune, cu tandrețe
<i>Pastorale</i>	— pastoral, cîmpenesc	<i>Tempestoso</i>	— impetuos, aprig
<i>Patetico</i>	— patetic, emoționant, mișcător	<i>Timoroso</i>	— temător, fricos, șovăitor
<i>Pesante</i>	— apăsător, greoi	<i>Tranquillo</i>	— liniștit
<i>Piacevole, Piacevolmente</i>	— plăcut, agreabil, grațios	<i>Transporto</i> (con)	— cu emoție, cu uitare de sine
<i>Piacevolezza</i> (con), <i>Piacevole</i>	— cu afabilitate, cu farmec, cu plăcere	<i>Trionfante</i>	— triumfător, victorios
<i>Piangendo, Piangevole</i>	— plîngînd, plîngăreț	<i>Triste, Tristezza</i> (con)	— trist, cu tristețe
<i>Pietoso</i>	— cu pietate, cu evlavie	<i>Tumultuoso</i>	— tumultuos, furtunos, vijelios
<i>Placido</i>	— calm, liniștit	<i>Veloce</i>	— repede, sprinten, iute
<i>Pomposo</i>	— pompos, ceremonios, impozant	<i>Vezzoso</i>	— duios, afectuos, tandru, delicat
<i>Ponderoso</i>	— cu greutate, grav	<i>Vibrato</i>	— vibrant, energic, puternic
<i>Quieto</i>	— liniștit	<i>Vigorouso, Vigore</i> (con)	— viguros, cu vigoare, cu forță
<i>Ravvivando</i>	— însuflețind, inviorind, întetind	<i>Villereccio</i>	— rustic, țărănesc, cîmpenesc
<i>Recitando</i>	— recitînd	<i>Vivacità</i> (con)	— cu vioiciune, cu însuflețire
<i>Religioso</i>	— religios (în stil)	<i>Volante</i>	— zburînd, iute, grabnic, rapid
<i>Risoluta, Risoluzione</i> (con)	— hotărît, ferm	<i>Volubilità</i> (con), <i>Volubile</i>	— cu spontaneitate, cu mobilitate
<i>Risvegliato</i>	— vioi, dezghețat	<i>Zeloso</i>	— cu zel, cu rivnă
<i>Rubato</i>	— mișcare (desfășurare) liberă, interiorizată		
<i>Rustico</i>	— rustic (ca la țară)		

2. Termeni de expresie și de tempo provenind din limba franceză

<i>Abandonné</i>	— părăsit, descurajat
<i>Aimable</i>	— amabil

<i>Allant</i>	— mergînd (cu vioiciune)
<i>Assez</i>	— destul, foarte (utilizat cu alți termeni)
<i>Aussi</i>	— de asemenea (utilizat cu alți termeni)
<i>Bien</i>	— bine ; foarte (utilizat cu alți termeni)
<i>Cédez</i>	— cedați, ușor <i>ritardando</i>
<i>Chantant</i>	— cîntînd, <i>cantabile</i>
<i>Decidé</i>	— decis, hotărît
<i>Douleur</i>	— cu tristețe, cu durere
<i>Douloureux</i>	— dureros, întristat, mîhnit
<i>Durété</i>	— cu duritate, aspru, tare
<i>Éclatant</i>	— strălucitor, scîlpitor
<i>Élargissant</i>	— lărgînd
<i>Enchainez</i>	— legați cu secțiunea care urmează (așemănător lui <i>attacca</i>)
<i>Enfoncé</i>	— infundat, înăbușit (sunetul)
<i>Entrain</i>	— cu antren, cu veselie, cu vioiciune
<i>Éteint</i>	— stins, lipsit de strălucire, sonorități șterse
<i>Étincelant</i>	— scînteietor, scîlpitor
<i>Expressif</i>	— expresiv
<i>Facilement</i>	— cu ușurință, ușor
<i>Flottant</i>	— plutitor
<i>Frais, fraîche</i>	— cu prospețime
<i>Furieux</i>	— furios
<i>Gai, Galement</i>	— vesel, cu veselie, vioi, plăcut
<i>Gracieux</i>	— grațios
<i>Grave</i>	— grav, solemn
<i>Hésitant</i>	— ezitînd, șovăind
<i>Joyeux, joyeuse</i>	— vesel, voios
<i>Langoureux, langoureuse</i>	— languros, galeș
<i>Large</i>	— larg, generos
<i>Léger</i>	— ușor, bine dispus, sprinten
<i>Lourd</i>	— greu, apăsător
<i>Même</i>	— același, aceeași (utilizat cu alți termeni)
<i>Mystérieux</i>	— misterios
<i>Peine, à peine</i>	— abia, foarte puțin (utilizați cu alți termeni)
<i>Pesant</i>	— greu, cu greutate

<i>Peu à peu</i>	— puțin cite puțin (utilizat cu alți termeni)
<i>Plaisant</i>	— plăcut, voios
<i>Plus</i>	— mai, mai mult (utilizat cu alți termeni)
<i>Posé</i>	— ferm, serios
<i>Presser</i>	— a grăbi (ca <i>accelerando</i>)
<i>Rallentissant</i>	— ralentînd, rîrînd
<i>Renforcez</i>	— întăriți, sporțiți (intensitatea)
<i>Retenant</i>	— reținînd (mișcarea)
<i>Sec</i>	— sec, uscat
<i>Serré</i>	— strîns, presat
<i>Solennel</i>	— solemn
<i>Soutenu</i>	— susținut
<i>Soupirant</i>	— suspinînd
<i>Souple</i>	— suplu
<i>Sourd</i>	— surd, înăbușit, puțin sonor
<i>Suave</i>	— suav, dulce, delicat
<i>Très</i>	— foarte (utilizat cu alți termeni)
<i>Un peu</i>	— puțin (utilizat cu alți termeni)
<i>Vaporeux</i>	— vaporos
<i>Vif, vive</i>	— viu
<i>Vigueur, vigoureux</i>	— viguros
<i>Violent</i>	— violent
<i>Vite</i>	— iute

3. Termeni de expresie și de tempo provenind din limba germană

<i>Allmählich</i>	— gradat, treptat (întrebuințat cu alți termeni)
<i>Anfang, vom Anfang</i>	— Da capo
<i>Anhang</i>	— coda (sfîrșit), terminație
<i>Anschwellend</i>	— a crește în volum, a intensifica un sunet
<i>Anwachsend</i>	— crescendo, crescînd puternic
<i>Aufhalten</i>	— reținere, întîrziere a tempoului
<i>Ausdruck, Ausdrucksvoll</i>	— cu expresie, expresiv
<i>Ausgehalten</i>	— susținut
<i>Bedächtig</i>	— lent, sensibil, gînditor, profund
<i>Bedeutend</i>	— cu sens
<i>Belehter</i>	— mai animat
<i>Belustigend</i>	— vesel
<i>Beruhigend</i>	— liniștit, calm

De această tehnică a beneficiat, în primul rând, muzica ușoară, care, cu orchestre reduse ca număr de componenți, produce efecte muzicale de „mare ansamblu“.

Prin tratare electro-acustică, timbrul natural, obișnuit al acestor instrumente poate fi modificat în variate aspecte: o vioară — spre exemplu — poate sugera pe această cale timbrul unui violoncel; o gitară, pe acela al unei harpe etc.

b) Mai spectaculoase ca rezultate și chiar revoluționare — capabile de sonorități cu totul inedite — ne apar „instrumentele“ (aparatele) denumite *electronice*, al căror mecanism de producere a sunetelor a fost descris într-un capitol introductiv¹³.

Organologia muzicală electronică a parcurs — până la stadiul ei actual — o serie de etape prin inventarea unor aparate, precum:

Thereminvox, conceput de rusul Leo Theremine în anul 1924, pe bază de unde sonore de înaltă frecvență.

Sphaerophon, inventat de germanul Jorg Mager în anul 1926.

Trautonium, creație a germanului Friedrich Trautwein în anul 1924.

Orga Hammond bazată pe producerea vibrațiilor luminii care, cu ajutorul unor discuri turnante, se transformă în unde audibile.

Electronium, instrument de muzică electronică ce poate imita sonoritățile pianului, orgii, ale instrumentelor cu coarde și de suflat.

Undele „Martenot“ (*Ondes Martenot*) invenție a francezului cu același nume (Maurice Martenot).

Generatoarele electronice care produc sonorități reglabile prin cei trei parametri: frecvență, amplitudine, formă a undei (timbru).

Sintetizatorul electronic.

Mai importante sînt, desigur, acestea din urmă pe care le descriem în continuare: *undele „Martenot“*, *generatoarele electronice* și *sintetizatorul* — intrate de acum în marea „familie“ de instrumente muzicale, ca instrumente obișnuite.

— *Undele Martenot* (*Ondes Martenot*) constituie de fapt un instrument cu claviatură ce produce sonorități prin interferența frecvențelor elaborate de oscilatori electronici.

Întinderea sonoră a instrumentului este de aproximativ 7 octave, fiind capabil de a reda variate efecte timbrale și dinamice care au atras deja pe unii compozitori contemporani să scrie lucrări speciale pentru acest instrument (Olivier Messiaen, André Jolivet, Arthur Honegger).

— *Complexul de generatoare electronice* — cum s-a mai spus — se compune dintr-un laborator întreg de aparate pentru „fabricarea“ sunetului electronic ca: generatoare producătoare de vibrații, mixere, filtre, magnetofoane cu benzi și piste multiple, magnetofoane în *play-back*; amplificatoare, difuzoare, iar în ultimul timp, și mașini de calculat care examinează soluțiile propuse de compozitor, dîndu-i multiple rezolvări într-un timp minim, din care el să aleagă pe cele dorite.

Generatoarele electronice produc următoarele compoziții de timbruri:

¹³ A se vedea pag. 49.

— *sunetul sinus*, deci fără armonice (netimbrat), care, în contextul sunetelor compuse (timbrate) realizează de fapt un contrast tot de natură timbrală;

— *sunetul compus*, deținător de armonice (timbrat), căruia i se pot adăuga sau suprima, după voie, un armonic sau altul;

— *sunetele de sinteză* (*contopite*) comparabile celei de a treia culori rezultată din amestecul a două culori diferite;

— *sunetul „alb“* sau spectrul sonor total, rezultînd din suprapunerea tuturor sunetelor audibile (comparabil ca fenomen cu lumina zilei în care se cuprind toate culorile).

Timbrurile sonore electronice se pot apoi mixa cu alte timbruri, astfel:

— cu vocile (cîntînd, fredonînd, vocalizînd, vorbind un text individual sau în cor);

— cu oricare dintre instrumentele muzicale tradiționale;

— cu instrumentele electromecanice;

— cu zgomotele din natură și mediul înconjurător ca: vuietul apei, cîrîpîitul păsărilor, circulația urbanistică etc. (cazul muzicii concrete).

— *Sintetizatorul („Synthesiser“)*

În dezvoltarea tehnicii electronice a secolului nostru, a fost inventat aparatul sonor (electronic) denumit „sintetizator“, conceput ca *instrument muzical în sine*¹⁴.

În forme incipiente, sintetizatorul ocupa un spațiu mare și consta dintr-un grup de aparate electronice (generatori) conectat la o claviatură de pian.

Instrumentul funcționează pe bază de programare, claviatura neavînd aici rolul de a produce sunete ca la pian sau la orgă (prin lovire sau curent de aer), ci numai pe acela de a acționa impulsurile electronice, care, amplificate, să producă sunetele programate.

La un asemenea aparat se pot obține sinteze și combinații sonore nelimitate, el putînd emite toate frecvențele (pînă la 20.000 Hz) și toate intensitățile (pînă la 140 dB), în cele mai ingenioase și insolite mixturi timbrale. Printre altele, sintetizatorul poate efectua operațiuni de selectare și suprapuneri de armonice permițînd astfel sugerarea timbrului oricărui instrument muzical tradițional și chiar al vocii. Pe deasupra, orice detaliu de interpretare poate, de asemenea, fi comandat și controlat la sintetizator.

Sînt posibile la acest „instrument“ multe sonorități extramuzicale, zgomote diferite, glissando-uri microtonice, șuierături, pocnituri etc., fiind în acest sens utilizat în muzica pentru film, în cea ilustrativă de scenă și chiar în reclame comerciale.

Curînd, prin anii '60, *sintetizatorul* devine portabil (capătă dimensiuni mai mici) apoi i se atașează un *computer* — ca să poată efectua

¹⁴ A fost inventat în anul 1955 de către americanul Harry Olson. Azi, tipurile „Mong“ și „Buckla“ sînt considerate cele mai bune sintetizatoare. De altfel, pentru sintetizatorul „Moog“ s-a dezvoltat, în ultimul timp, o adevărată industrie cu filiale în mai toate țările puternic industrializate (Anglia, Franța, R. F. Germania, Italia, Japonia etc.).

deopotrivă muzică electronică și muzică computerizată — iar ulterior și un *proector de lumini-color* pentru efectele „teatrului total” aflat tot mai mult în atenția artei de avangardă.

Iată, așadar, un „instrument” muzical complex în stare a produce profunde schimbări în inșiși modalitățile de a crea și interpreta muzica, a cărei întrebuințare înseamnă tehnicizarea extremă a actului componistic și celui de interpretare, cu consecințe imprevizibile în domeniul psiho-emoțional al acestei arte. Prin el a fost eliminat însă interpretul ca factor transmițător între compozitor și publicul iubitor de muzică, deși totdeauna acesta (interpretul) a adăugat o notă personală vie, creatoare actului artistic muzical.

Desigur, instrumentele electronice se vor perfecționa și diversifica mereu, procurând muzicii o lume sonoră despre care în prezent încă nu avem o idee completă.

Complexitatea din ce în ce mai mare a acestor instrumente presupune însă participarea și aportul acusticienilor și inginerilor la procesul de creație și chiar de redare a operelor muzicale de artă.

Se vor substitui oare ei — acești acusticieni și ingineri — compozitorului, creatorului de artă, după cum se crede uneori? Nicidecum!

Compozitorul va rămâne fără nici o îndoială — pe mai departe — factorul decisiv în procesul creației, singurul în măsură a da forme artistice materialului sonor electronic.

Pentru a trage foloase maxime și a stăpîni cu competență capacitatea expresivă, proprie acestui nou material sonor, este însă necesar ca el să se familiarizeze cu un asemenea material și să și-l apropie pînă la deplină stăpînire și utilizare în procesul de creație.

Față de capacitățile atât de diverse și multiple ale materialului sonor electronic, va trebui ca întreaga concepție despre sonoritățile și timbrurile muzicale să fie reconsiderată și pusă de acord cu consecințele pe care acest material inedit le imprimă, în mod legic, fenomenului muzical în totalitatea manifestărilor lui: compoziție, interpretare, receptare, cadru social-cultural.

Aceasta cu atât mai mult, cu cît muzica electronică și-a sporit sensibilitate — în ultimul timp — cîmpul său de acțiune, pătrunzînd cu vigoare ca fond ilustrativ în filmul artistic, în emisiunile radio-televizate, în creațiile de muzică ușoară și chiar în făurirea unor opere de artă, utilizînd timbruri instrumentale tradiționale în amestec cu cele electronice.

6. Evoluția orchestrei simfonice în diversele stiluri și epoci de creație

a. *Creația Barocului* ne prezintă în prim plan timbrurile instrumentelor cu coarde prin compoziții de o atrăgătoare transparență și puritate conforme cu *stilul concertant* al epocii, fundat — după cum se știe — pe acompaniamentul cu orchestra de coarde. Uverturile, suitele

de dans, pasiunile, sonatele, concertele instrumentale propriu-zise (Bach, Haendel, Telemann, Tartini); concertele *grossi* (Haendel, Corelli, Vivaldi); suitele de balet (Lully) scot în evidență timbrul cald, delicat și aproape diafan al ansamblului de „coarde”.

De altfel, începînd chiar din Baroc și pentru multă vreme, violoncel — purtătoare principale ale melodiei —, li se rezervă un rol principal în angrenajul componistic.

Tot acum, instrumentele de suflat încep să-și facă apariția în orchestră, atribuindu-li-se o poziție subordonată coardelor, exceptînd cazul participării lor solistice în piesele scrise special pentru ele.

Instrumentele cu claviatură — clavicordul și clavecinul, orga urmînd o evoluție aparte —, completează, cînd sînt folosite în ansamblu, timbrul general al orchestrei Barocului.

Concret, pe timpul lui Johann Sebastian Bach — spre exemplu în concertele sale brandenburgice — se folosesc următoarele instrumente ale epocii:

- 1 flaut de concert, 2 *Blockflöte*, 3 oboe, 1 fagot;
- 1 trompetă în *Fa*, 2 corni de vînațoare
- 1 violino piccolo, 1 violino de concert
- compartimentul de coarde cu 2 viole „da gamba” în componență
- 1 „continuo” (cembalo)

Repartizarea lor în fiecare din cele 6 concerte brandenburgice este însă mult rarefiată, așa încît în niciunul din concerte nu se întrebuințează toate aceste instrumente. Iată — spre exemplu — alcătuirea, de evidentă transparență timbrală, a orchestrei, în Concertul brandenburgic nr. 2:

- 1 trompetă, 1 *Blockflöte*, 1 vioară solo, compartimentul de coarde și 1 „continuo”.

b. *Clasicismul* muzical ne oferă o augmentare sensibilă în orchestră a familiei instrumentelor cu coarde, lingă care însă își ocupă locul lor „clasic” și instrumentele de suflat — „lemnele” și „alămurile” — un loc neschimbat aproape pînă azi.

Instrumentele de percuție — reprezentate mai ales de către timpani — se așează și ele „cuminți” și în proporție rezonabilă, în spatele orchestrei, pentru a se constitui drept osatură ritmică a întregului ansamblu.

Alcătuirea orchestrei simfonice clasice este, în genere, destul de echilibrată pe plan sonor și timbric, cu protejarea evidentă a compartimentului de „coarde”, fiind formată, de regulă, din următoarele instrumente:

- 2 flaute, 2 oboi, 2 clarinete, 2 fagoturi
- 2—4 corni, 2 trompete, 3 tromboni
- 2 timpani
- „coardele” (vioară, violă, violoncel, contrabas)

Orchestra clasică beethoveiană va fi desigur mai amplă la toate compartimentele, ea făcînd legătura cu cea utilizată în etapa următoare de evoluție.

c. în creația romantică și, în parte, în cea postromantică, orchestra simfonică atinge dimensiuni impresionante — adevărate hiperdimensiuni — pentru a răspunde deslănțuirilor largi în genul simfoniilor și poemelor simfonice sau al pătrunzătoarelor drame muzicale wagneriene, angajând cuprinderi sonore extinse la extrem în grav și acut, însoțite de puternice contraste dinamice-timbrice nemaiauzite înainte.

Asemenea partituri orchestrale întâlnim la mai toți reprezentanții de seamă ai stilului, precum: Hector Berlioz, Franz Liszt, Richard Wagner, Anton Bruckner, Gustav Mahler, Richard Strauss, Arnold Schönberg etc.

Orchestra simfonică devine acum impozantă, numărul instrumentelor de suflat și percuție crește puternic, iar prin compensație crește și cel al „coardelor”, amenințate totuși din ce în ce mai vizibil să piardă — prin firea lucrurilor — rolul de „primă vioară” în acest uriaș angrenaj orchestral.

O alcătuire de dimensiuni aproape hipertrofice a orchestrei ne prezintă — spre exemplu — Hector Berlioz în *Te deum* (1855):

— 4 flaute, 4 oboi, 1 corn englez, 4 clarinete, 1 clarinet bas, 4 fagoturi, 4 corni, 2 trompete, 2 cornete piston, 6 tromboni, 1 oficleid, 1 tubă-bas, 1 saxhorn;

— 48 violine, 18 viole, 18 violonceli, 16 contrabași, 12 harpe, orgă; — timpani, tobă mare, 4 tobe mici, talgere.

Acestui imens aparat orchestral compozitorul îi adaugă apoi un solist tenor, două coruri mixte de 200 cântăreți și un cor de 600 copii.

Ceva mai târziu, Gustav Mahler scrie o simfonie numită „a celor 1.000” /Nr. 8 în *Es Dur*/ concepută fiind pentru 500 instrumentiști și 500 cântăreți, în aceeași idee urmărită și de Berlioz: redarea unor imagini ale grandiosului și monumentalului, cu sonorități și timbruri impunând prin volum și cuprindere spațială.

Dramele muzicale ale lui Richard Wagner merg pe același drum al folosirii unor mari ansambluri orchestrale, ca și simfoniile lui Anton Bruckner ori poemele simfonice de Richard Strauss și chiar unele lucrări vocal-simfonice de mai târziu scrise de Arnold Schönberg — de exemplu „*Gurrelieder*” (1912) — înainte ca acesta să fi declanșat stilul serial dodecafonic al cărui promotor este.

d. Ca o reacție, *imprestonismul muzical* — prin Debussy și Ravel — readuce orchestra simfonică la dimensiuni mult mai mici, efectele timbrale au acum aspecte fine, delicate, cu nuanțe dinamice subtile — de rafinament — ce contrastează evident cu cele obținute prin uriașul aparat orchestral din romantismul muzical.

Lucrările impresioniste schimbă des culorile timbrale — mai ales prin mijloace armonice — sau le lasă nedecise plutind între o nuanță timbrică și alta (clarobscurul din pictură), fenomen accentuat și mai mult în creația expresionistă (serial-dodecafonică).

Se folosesc acum cu mare efect adevărate transparente sonore, timbrurile se irizează pentru a luci multicolor, „coardele” se desfășoară adesea în „divizi”, instrumentele de suflat se află în proporție redusă în orchestră, în totu se caută o anume delicatețe a exprimării.

e. În *compoziția serială*, în care fiecare instrument și partidă constituie o entitate cu rol precis în dezvoltarea și tratarea seriei, are loc

un proces și mai accentuat de rarefiere a structurii orchestrale. Apare acum un adevărat „cult” pentru pauze în morfologia discursului muzical, se trece la efecte armonice în stil pointilist care nu se mai potrivesc unui aparat orchestral complex.

Uneori orchestra se reduce la reprezentări instrumentale solistice sau de cameră, ca în lucrarea „*Fünf Stücke für Orchester*” op. 10 (1913) de Anton Webern (piesa nr. 4):

1 clarinet B; 1 trompetă B; 1 trombon; 1 mandolină; 1 violină; 1 violă; 1 harpă; 1 celestă; 1 tobă mică.

Pe de altă parte, compozitorii stilului găsesc în scriitura pentru pian — și în genere pentru formațiile de cameră — posibilități mult mai propice exprimării stilistice respective.

Există desigur și lucrări utilizând încă un aparat orchestral complex, în ritmuri agitate, deslănțuind impresionante energii, cu accente tensionale, dar aceasta nu constituie o notă predominantă a stilului.

Creația contemporană — din ultimul ei stadiu — caracterizată printr-o mare diversitate stilistică, se prezintă foarte divers și în privința instrumentației lucrărilor, folosindu-se formații orchestrale în organizări variate predominând totuși cele cu număr mai mic de componenți.

Componistic vorbind, „regele” căutat al epocii noastre rămâne *timbrul, culoarea sonoră* care capătă în partitură mii și mii de înfățișări.

Se „colorează” până și timpul cum vrea să demonstreze Olivier Messiaen în lucrarea sa pentru orchestră *Chronochromie* (1960), iar alți compozitori apelează la culori timbrale extrem-orientale cum procedează Pierre Boulez în *Le marteau sans maître* invocând timbrica game-lanului din insula Bali sau alte timbruri din muzica tradițională javaneză.

Ca mijloc special de expresie, timbrica sonoră a cuprins în sfera sa toate celelalte: „melodia culoare”, „armonia culoare”, „ritmul culoare” și chiar „forma”, prin diferențele (contrastele) dintre secțiunile acesteia¹⁵.

Noile tehnici de emisie la fiecare instrument, tendința de a ocoli efectele obișnuite de timbru la instrumentele clasice, artificializarea timbrului normal, emanciparea și folosirea creatoare a zgomotului, influența „culorii” specifice muzicii de jazz (Stravinski, Ravel, Milhaud, Berg, Hindemith, Gershwin, Krenek, Henze etc.), dar mai ales bogatul spectru de culori adus în compoziție de muzica electronică, fac să considerăm „timbrul” ca factor de prim ordin al exprimării muzicale contemporane.

Depinde însă de măiestria compozitorului în a utiliza acest enorm caleidoscop de timbruri vocale și instrumentale — ce poate răspunde oricărei imaginații și fantezii — ca el să fie pus în slujba expresiei, a forței emoționale și de convingere a operelor muzicale de artă.

¹⁵ Niculescu Ștefan. *Reflecții despre muzică*, pag. 261 (op. cit.).

Partea VI

PRINCIPII TEORETICE COMPLEMENTARE

PREZENTAREA TEMATICII

Titlurile următoare completează problematica generală a teoriei muzicii, precum :

- transpoziția, procedeu tehnic aplicativ în practica citirii partiturilor ;
- notele melodice ornamentale, cu interpretarea lor generală și particulară ;
- elemente de frazare și articulație în interpretarea operelor muzicale de artă.

Lucrarea se încheie printr-un mic glosar cuprinzând, în ordine alfabetică, principalele forme și genuri muzicale — vocale și instrumentale. Formele și genurile respective sînt prezentate în mod concis și ilustrate prin nume reprezentative din creația muzicală universală și românească.

Indexul alfabetic de la sfîrșit pune pe cititor în contact cu expresiile și termenii principali utilizați în tratat, precum și cu unele figuri proeminente ale gîndirii teoretice muzicale din antichitate și pînă în zilele noastre.

TRANSPOZIȚIA

Principii generale ¹

Transpoziția este un procedeu tehnic constînd din reproducerea neschimbată (fidelă) a unei piese muzicale din tonalitatea originală într-o tonalitate dorită, sau de pe o poziție de înălțime (în cazul pieselor modale și a celor atonale), pe altă poziție de înălțime.

Ea este de două feluri : scrisă și la vedere („a prima vista“)

A. TRANSPOZIȚIA SCRISĂ

Transpoziția scrisă este cea mai ușoară, întrucît se face în mod mecanic, copiindu-se în întregime piesa muzicală din tonalitatea originală în altă tonalitate, dar ea cere pierdere de timp.

După ce se stabilesc tonalitatea originală și cea în care vom transpune, urmează operațiunile :

- se scrie (imediat după cheie) armura noii tonalități ;
- se copiază apoi toate notele în noua tonalitate, păstrîndu-se exact mărimea intervalelor din textul melodic, armonic sau polifonic original.

De menționat că în transpoziția scrisă vocile își păstrează, fiecare, cheia avută în textul original — cheile deci nu se schimbă.

a) În cazul că în textul original nu întîlnim alterații întîmplătoare (accidentale), transpoziția scrisă se efectuează deja prin noua armură și prin deplasarea notelor în aceleași funcții avute în vechea tonalitate. De exemplu :

L. van Beethoven — SIMFONIA NR. 5, OP. 67 FINALE

— Tonalitate originală : Do major



¹ Aplicarea transpoziției la citirea partiturilor cere un studiu special ; aici se expun doar principiile generale de transpunere.

Transpunerea textului original cu o secundă mare mai jos, sau cu o septimă mică mai sus :

- Tonalitate originală (se ia numai prima tonalitate) : *Re major* (armură, 2 diezi)
- Tonalitate nouă : *Do major* (armură, fără alterații)
- Cheia ce o vom folosi : *do IV* (tenor)
- Diferența de cvinte dintre vechea și noua tonalitate : 2 *cvinte descendente*, de unde deducem că alterațiile accidentale aflate în fața notelor *si*, *mi* se vor modifica *coboritor* (cu 1 semiton cromatic), chiar și după ce se schimbă armura, întrucât din tonalitatea *Mi bemol major* (3 bemoli), apărută pe parcurs, se trece în tonalitatea *Re bemol major* (5 bemoli), deci se face o transpoziție tot la 2 *cvinte descendente*, cheia păstrându-se aceeași (*do IV*).

Text transpus



După aceleași reguli și principii descrise pînă acum se face și transpoziția în lucrările scrise pe bază modală, cu deosebirea că, în calcul, pentru aflarea diferenței de cvinte, se pleacă de la *armura modului inițial* și *armura modului în care se face transpoziția*, ceea ce presupune ca la cheie, în textul original, să fie înscrisă armura respectivă.

Dacă în textul original nu este trecută armura — situație întâlnită adesea în lucrările modale —, transpoziția se va face după regulile de la paragraful următor, socotindu-se text fără armură și tratat ca atare.

3. Transpoziția în lucrările atonale, în cele cu tonalitatea fluctuantă (neprecizată) și în cele care n-au înscrisă la cheie armura

În cazurile în care piesele sînt atonale sau tonalitatea nu este clară, ori n-au trecut armura, transpoziția se face pornindu-se ipotetic de la tonalitatea *Do major* spre tonalitatea reprezentată de intervalul la care se transpune.

În consecință, operațiunile de transpunere urmează aceleași reguli ca în transpoziția tonală. De exemplu :

Alban Berg — VIER KLARINETTENSTÜCKE MIT KLAVIER, Op. 5

Text original



Cu autorizația acordată de UNIVERSAL EDITION A. G. WIEN.

Transpunerea textului cu o terță mică mai jos, sau cu o sextă mare mai sus :

- Tonalitate originală : se presupune *Do major* (armură, fără alterații)
- Tonalitate nouă : *La major* (armură, 3 diezi)
- Cheia ce o vom folosi : *do I* (sopran)
- Diferența dintre cele două tonalități fiind de 3 *cvinte ascendente*, deducem că alterațiile accidentale aflate în fața notelor *fa*, *do*, *sol* se vor modifica *suior* (cu 1 semiton cromatic), iar restul rămîn neschimbate :

Text transpus



Transpunerea textului original cu o cvartă mărită mai jos, sau cu o cvintă micșorată mai sus :

- Tonalitate originală : se presupune *Do major* (armură, fără alterații)
- Tonalitate nouă : *Sol bemol major* (armură, 6 bemoli)
- Cheia ce o vom folosi : *fa III* (bariton)
- Diferența dintre cele două tonalități fiind de 6 *cvinte descendente*, deducem că alterațiile accidentale aflate în fața notelor *si*, *mi*, *la*, *re*, *sol*, *do* se vor modifica *coboritor* (cu un semiton cromatic), iar restul rămîn neschimbate, adică cele aflate în fața notei *fa*.

Text transpus



D. APLICAREA TRANSPOZIȚIEI ÎN PRACTICA MUZICALĂ

Tehnica transpoziției servește mai multor scopuri practice, precum :

a) *Scrierea partiturii la instrumentele transpozitorii.*

Cîteva exemple :

- cornul în *fa* emite toate sunetele mai jos cu o cvintă perfectă (scris *do* = efect *fa*)²;
- clarinetul în *la* emite toate sunetele mai jos cu o terță mică (scris *do* = efect *la*);
- trompeta în *si bemol* emite toate sunetele mai jos cu o secundă mare (scris *do* = efect *si bemol*).

² Pentru corn și trompete — instrumente transpozitorii — nu se utilizează armura la cheie, alterațiile apărînd pe parcurs.

Drept urmare, pentru obținerea efectului sonor corespunzător, notarea lor în partitură se va face în tonalitățile sau la înălțimea cerută de intervalul la care transpune instrumentul respectiv, adică :

- la o cvintă perfectă ascendentă pentru cornul în fa ;
- la o terță mică ascendentă pentru clarinetul în la ;
- la o secundă mare ascendentă pentru trompeta în si bemol.

De fapt compozitorul, cînd scrie partitura pentru instrumentele transpozitoare, poate alege una din posibilitățile următoare :

- să scrie ștímele în tonalitatea partiturii, urmînd ca instrumentistul să transpună el la intervalul dorit (se dau greutăți aparte interpretului) ;
- să scrie ștímele respective direct în tonalitatea ce va suna corect, conform acordajului instrumentului respectiv (se vine în sprijinul interpretului).

b) *Citirea partiturii* la instrumentele transpozitorii, așa cum a fost descrisă, pe larg, mai înainte.

c) *Adaptarea unei piese muzicale* pentru o altă voce sau alt instrument, mai acute sau mai grave decît cele pentru care a fost scrisă în original. De exemplu, o partitură scrisă pentru *tenor* să poată fi cîntată și de *bariton* sau o piesă solo pentru *violoncel* să poată fi interpretată la *violă* etc.

d) *Citirea unei partituri care folosește tonalități cu multe alterații constitutive*, prin înlocuirea cu tonalități avînd mai puține alterații constitutive. De exemplu, o partitură scrisă în tonalitatea *Sol bemol major* se citește în tonalitatea *Sol major* (transpoziție cromatică) ³.

e) *În muzica serială*, procedeul este utilizat drept *travaliu compo-nistic*, o serie — cu cele patru ipostaze (seria de bază, inversarea, racul, inversarea racului) — putînd fi transpusă pe toate cele 12 înălțimi (trepte) ale scării cromatice — înlocuind deci modulația clasică din lucrările pe bază tonală.

³ Este vorba numai de o citire la propriu, căci în execuție trebuie să se respecte tonalitatea originală.

Cap. II

NOTE MELODICE ORNAMENTALE ⁴

Se numesc *note ornamentale* sau — pe scurt — *ornamente* acele note și formule melodice auxiliare ce se adaugă liniei melodice de bază cu scopul de a o împodobi și înfrumuseța.

Ele s-au definitivat în muzica cultă încă din secolele XVII și XVIII, cînd au cunoscut o întrebuintare largă. Utilizate inițial cu scopul de a împlini durată scurtă a sunetelor produse de clavecin, ornamentele au căpătat, cu timpul, prin întrebuintarea lor cu măiestrie, un rol expresiv bine precizat în melodie, integrîndu-se în gîndirea muzicală, așa cum se întîlnesc la marii maeștri ai secolului XIX (Chopin, Liszt, Wagner și alții). Astăzi se folosesc mai mult în literatura instrumentală, și mai puțin în literatura pentru voci, cărora le sînt accesibile numai unele dintre ornamente.

În practica muzicală cultă se întîlnesc următoarele forme stabile de ornamente : *apogiatura*, *mordentul*, *grupetul*, *trilul*, „*arpeggio*“, „*glissando*“, „*portamento*“, *fioritura*.

Reguli generale de interpretare a ornamentelor

— Ornamentul își ia durata necesară execuției sale din valoarea notei reale de care este atașat ;

— În ceea ce privește intonația, notele care formează ornamentul sînt supuse efectului armurii ;

— Alterațiile puse deasupra sau dedesubtul semnelor de ornamentație notate stenografic privesc sunetele auxiliare — superioare sau inferioare — și nu pe cele reale.

— Nota finală a oricărui ornament trebuie să fie totdeauna sunetul real al melodiei.

1. Apogiatura ornamentală ⁵

Ornamentul melodic format din una sau mai multe note ce se scriu cu caractere mai mici decît cele obișnuite, pe lîngă una din notele

⁴ Apud V. Giuleanu și V. Iusceanu, *Tratat de teorie a muzicii*, București, Ed. muzicală, 1963, vol. II.

⁵ Se numește apogiatură ornamentală pentru a o deosebi de cealaltă apogiatură, din cadrul notelor melodice străine de acord (în armonie).

reale ale melodiei, poartă numele de apogiatură. Ea este de două feluri: scurtă și lungă.

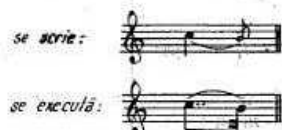
a) Apogiatura scurtă se așează înaintea unei note principale a melodiei și, după numărul sunetelor care o alcătuiesc, poate fi: simplă, dublă, triplă și multiplă.

Apogiatura simplă este alcătuită dintr-un singur sunet, notindu-se cu caractere mici printr-o valoare de optime tăiată de o bară oblică și unită prin *legato* cu nota pe care o ornează.

Ea este de obicei o notă vecină superioară sau inferioară de nota reală a melodiei, dar poate fi oricare alta. În toate cazurile, apogiatura scurtă simplă se execută cit se poate de repede:



Cîteodată, mai ales în muzica populară, se întâlnește și apogiatura scurtă posterioară sau apendiculară:



TOT MĂ UIT MEREU PE LUNCĂ — Din colecția „Cindec populare noi”



Apogiatura dublă și triplă este formată din două, respective trei note ornamentale ce se scriu cu caractere mici înaintea notei reale a melodiei, de care sînt unite prin *legato*. Ele se notează de obicei cu valori de șaisprezecimi, fără însă a fi tăiate prin bară oblică.

Ca și apogiatura simplă, apogiatura dublă și triplă se execută cit se poate de repede, luîndu-și valoarea din nota reală pe care o ornamează:



B. Gałuppi — SONATA ÎN LA PENTRU PIAN ȘI HARPA



Apogiatura multiplă constă din mai multe note ornamentale, cu mers treptat sau prin salturi, care preced o notă reală din melodie. Notarea acesteia se face cu șaisprezecimi sau cu treizecidoimi:



Apogiatura multiplă care merge treptat — ascendent sau descendent — spre nota principală a melodiei se mai numește și *tiradă*:

C. Porumbescu — SERENADA



Apogiatura multiplă se mai întâlnește uneori și ca apogiatură posterioară sau apendiculară:

Fr. Liszt — RAPSODIA UNGARĂ NR. 2



b) Apogiatura lungă este alcătuită dintr-un singur sunet, aflat totdeauna pe treapta imediat superioară sau inferioară a unei note reale din melodie. Ea se notează cu caractere mici, ca și apogiatura scurtă, de care se deosebește însă prin aceea că nu este tăiată prin bară oblică. Valorile prin care este redată în scris apogiatura lungă pot fi diferite: doime, pătrime, optime sau șaisprezecime.

În interpretare, apogiatura lungă, dacă precede o valoare binară, ia jumătate din durata acesteia, iar dacă precede o valoare ternară, ia două treimi din valoarea notei principale, rămânind, pentru aceasta din urmă, numai valoarea punctului :



Apogiatura lungă se află totdeauna pe timpii tari ai măsurii, sau pe părțile tari ale timpilor ; de aceea, se interpretează prin accentuare, ieșind în evidență, ca intensitate și expresie, mai mult decât nota reală pe care o ornamează. Actualmente, apogiatura lungă ornamentală se include în linia melodică generală. Ea se mai întâlnește notată expres numai în partituri de muzică veche, în special în cele din epoca pre-clasică :

Johann Nepomuk Hummel



Joh. Chr. Bach — SONATA PENTRU VIOLINA



2. Mordentul

Mordentul constă din alternarea rapidă a notei reale din melodie cu nota alăturată (superioară sau inferioară) și revenirea la aceeași notă reală.

După cum alternarea la treapta superioară sau inferioară se face o singură dată sau de două ori, mordentul poate fi simplu și dublu.

a) Mordentul simplu este alcătuit din 3 note — nota reală cu care începe, nota vecină (superioară sau inferioară) și din nou nota reală :



Dacă mordentul se face la nota vecină superioară, acesta se numește mordent superior și se notează cu semnul $\sim$

Dacă mordentul se face la nota vecină inferioară, acesta se numește mordent inferior, și se notează cu același semn, însă tăiat $\sim$

Mordentul este un ornament viu, expresiv, executându-se cu accent pe nota cu care începe, de unde și numele de mordent ⁶.

Alterațiile puse deasupra sau dedesubtul mordentului se respectă întocmai în intonație.

— mordent superior



— mordent inferior



J. S. Bach — MICĂ FUGA LA 2 VOCI PENTRU PIAN



G. Fr. Haendel — GIGA DIN SUITA NR. 1



b) Mordentul dublu este alcătuit din 5 note : de trei ori nota reală și de două ori nota vecină, superioară sau inferioară, cu care alternează.

⁶ În limba franceză, *mordre* = a mușca.

Mordentul dublu superior se notează cu semnul $\sim$ iar cel inferior, cu același semn, însă tăiat $\sim$.

— mordent dublu superior



— mordent dublu inferior



Fr. Couperin — RECIT DE CHROMBORNE



G. Fr. Haendel — SUITA NR. 3 IN RE MINOR PENTRU PIAN



3. Grupetul

Grupetul este format dintr-un grup de 4 sau 5 sunete, în care alternează sunetul real al melodiei cu treapta lui superioară și cu cea inferioară⁷.

Dacă este alcătuit din 4 sunete, grupetul începe cu nota vecină a sunetului real, iar dacă este alcătuit din 5 sunete, grupetul începe cu însăși nota reală.

După cum se merge mai întâi la treapta superioară sau inferioară a notei reale, grupetul poate fi superior sau inferior.

⁷ În limba italiană, *gruppetto* = grup.

Grupetul superior se notează prin semnul : $\sim$, iar grupetul inferior prin același semn⁸, însă răsturnat $\sim$:

— grupet superior din 4 sunete



— grupet inferior din 4 sunete



— grupet superior din 5 sunete



— grupet inferior din 5 sunete



La grupetul alcătuit din 5 sunete, desenul relevă complet linia melodică, față de cel alcătuit din 4 sunete care este considerat incomplet, fiindcă nu începe cu sunetul real.

Fiind un ornament grațios și propice melodiei, el se întrebuințează cu deosebire în pasajele cantabile. Față de celelalte ornamente, permite o interpretare mai liberă din punctul de vedere al duratei execuției, care depinde de caracterul piesei muzicale; de aceea, grupetul convine mai puțin tempourilor repezi. Se întâlnește mai ales în muzica stilului „rococo” și în operele lui Richard Wagner, care l-a utilizat destul de frecvent (grup wagnerian).

În ceea ce privește execuția, dintre ornamente, grupetul se prezintă cu cele mai multe variante, în funcție de epocă, școală și stilul componistic; de aceea, redăm mai jos normele generale de interpretare a grupetului, deci cu aplicarea cea mai frecventă.

a) Grupetul al cărui semn stenografic este așezat deasupra unei note

În tempourile repezi și pe valori de note mici (pătrime, optime etc.), se întrebuințează grupetul format din 4 sunete, începându-se direct cu nota ajutătoare superioară sau inferioară, după cum ne indică semnul. Un astfel de grupet se execută de obicei ocupând valoarea totală a notei deasupra căreia este pus :

⁸ Interpretarea semnului stenografic al grupetului a dat loc la multe controverse, unii considerând același semn ca grupet superior, iar alții ca grupet inferior. Pentru evitarea confuziilor, în ultimul timp, grupetul inferior se scrie tăiat, spre a se deosebi de cel superior.



e) Mai poate fi înțilnită, de asemenea, *articulația (legătura) de factură mixtă*, în care se folosesc două sau mai multe procedee diferite, descrise deja în paragrafele anterioare, ceea ce denotă subtilitatea și particularitățile sintaxei muzicale.

3. Articulația și tehnica de execuție

Articulația cere condiții speciale în *tehnica de execuție* a unei lucrări muzicale, deci cu consecințe pe plan expresiv.

Din acest punct de vedere, distingem două principale feluri de execuție: *legato* și *non-legato*.

Execuția legato

O execuție *legato* înseamnă — pe plan tehnic și expresiv — parcurgerea coerentă, fluentă, continuă a unui text muzical, sau a unor pasaje din text, cu scopul de a fi scoase în evidență și a le pune în contrast cu o execuție *non-legato*.

Există diferite variante (nuanțe) ale execuției legato, dintre care vom menționa ca mai obișnuite: *legato de expresie*, *de accentuare*, *de frazare* și *melismatic*.

a) *Legato de expresie* cuprinde un grup mai mare sau mai mic de sunete dintr-un text muzical, cu scopul de a fi reliefate printr-o exe-

cuție susținută, coerentă și printr-o participare expresivă intensă a artistului interpret.

Cu acest sens, el constituie element stilistic în interpretare, fiind propice creației clasice și mai ales celei romantice:

L. van Beethoven — SIMFONIA B. DUR NR. 4, op. 60 p. II



b) *Legato de accentuare* indică — pe lângă execuția coerentă a grupului de note — și o ușoară subliniere ca intensitate a primei note din grup, după care celelalte se constituie în desinență a accentului, cerind descreșterea intensității:

P. I. Ceaikovski — SERENADĂ MELANCOLICĂ



c) *Legato de frazare* delimitează elementele componente ale frazei muzicale (motive, fraze, perioade), cu respirațiile corespunzătoare — deci punctuația discursului muzical.

Este cel mai utilizat tip de legato în partitura muzicală de toate stilurile și din toate timpurile, fiind direct implicat în tehnica de respirație vocală și instrumentală, precum și în logica construcției sintactice a frazelor:

J. S. Bach — FANTEZIA CROMATICA



d) *Legato melismatic*²³ utilizat în creația pentru voci — cuprinde formule melodice întregi, cu fraze lungi și bogat ornamentate, ce se cîntă pe o singură silabă din cuvînt, așa cum se întîlnește adesea în motete, misse și în marile cantate:

²³ În limba greacă, *melisma* (μελισμα) = cîntec, arie și *melismos* (μελισμός) = modulație.



Execuția non-legato

Execuția se cheamă *non-legato* în cazul în care articulațiile se realizează contrastând cu execuția de tipul *legato*.

Mai jos, redăm un pasaj dintr-o tocată de Bach în care se îmbină execuția *legato* cu cea *non-legato* — împreună realizând un contrast atractiv de articulație :

J. S. Bach — TOCATA ÎN FA PENTRU ORGA



Există însă variante cu caracteristici aparte ale execuției *non-legato*, bazate pe disoluția stilului legat, precum : *staccato*, *mezzostaccato* și *staccatissimo*.

a) În execuția *staccato* (însemnată în scris prin puncte așezate deasupra și dedesubtul notelor), sunetele se detașează și se subliniază ușor ca intensitate, pentru a fi reliefate expresiv față de celelalte din context :

Marțian Negrea — PRIN MUNTII APUSENI Suită pentru orchestră op. 20

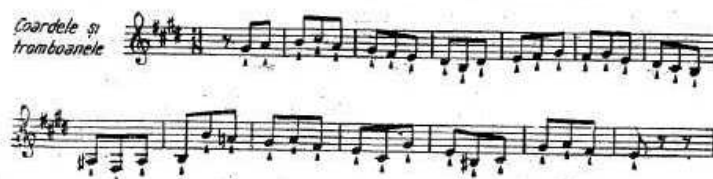


b) Prin *mezzostaccato* (în notație — mai multe puncte asociate cu semnul *legato*) se obține o execuție intermediară între cea *legato* și *staccato*, constând din ușoare suspensii între sunete, păstrându-se între ele o legătură pe alt plan, în special al frazării și respirației, cum se cere a se realiza în acompaniamentul clarinetelor din textul de mai jos :

Fr. Schubert — SIMFONIA NR. 8, H MOLL „NETERMİNATA”



c) Efectul cerut de *staccatissimo* (în notație — un punct alungit așezat deasupra sau dedesubtul notelor) este cel mai puternic dintre execuțiile *non-legato*. Aici sunetele sînt net detașate (pierd aproximativ 3/4 din durată) și mai bine accentuate, sporindu-se astfel și pe cale dinamică expresia ce-i este caracteristică (aceeași simfonie) :



Trebuie menționat că atât execuția *legato*, cit și cea *nonlegato* (cu variantele lor) — ca maniere deosebite în tehnica execuției vocale și instrumentale — se supun principiilor de frazare, așa cum ele au fost descrise mai înainte. Așadar, una este frazarea — criteriu al formei și punctuației discursului muzical —, și alta tehnica de a o realiza, care presupune măiestrie în actul interpretării artistice.

Tratând lucrurile pe un plan mai mare, predominant în muzică rămâne desigur principiul execuției (interpretării) legate, coerente, cursive, ce se întâlnește ca stil ideal, *stilul legat* — începând de la Palestrina, apoi în creația pentru orgă și în partitele pentru vioară solo ale lui J. S. Bach, în simfoniile și concertele instrumentale ale clasicilor vienezi, în frazele mari, larg, arcuite, ale romanticilor, culminând cu *melodia infinită* din operele lui Wagner.

Secolul nostru prezintă însă și aspecte contrarii acestui stil, decurgând din transformările survenite în conceptul de creație.

Efectele speciale cerute tehnicii vocale și instrumentale ce ies din cadrul tradițional, formele asimetrice ale frazei muzicale devenite predilectie (ca în poezia și literatura contemporană), factura intervalică, cu salturi mari, a melodiei etc. duc la fringerea stilului legat. Printre altele, apare în compoziție *pointilismul*, alcătuit din plachete (puncte) sonore larg distanțate unele față de altele, care contrastează evident cu stilul legat de articulație muzicală.

Se dă în acest fel un nou sens liniilor dinamico-expresive (tensiunilor și relaxărilor) în discursul muzical, ajuns azi la atât de subtile și variate forme de exprimare.

A Webern — VARIAȚIUNI PENTRU PIAN, Op. 27



Cu autorizația acordată de UNIVERSAL EDITION A. G. Wien

Reluând — în final — criteriile folosite în tratarea și cunoașterea fenomenului muzical, putem conchide că *muzica înseamnă ordine și manifestare artistică — inspirată, expresivă* — pe toate dimensiunile sale fundamentale: *melodie, armonie, polifonie, ritm, planuri dinamice, coloristică și forme arhitectonice*, căci, după cum afirmă Paul Hindemith („Unterweisung im Tonsatz“): „*Ne trebuie sens și ordine până și în cea mai sălbatică deslănțuire sonoră*“.

Desigur, tendința generală a zilelor noastre este de a se compune muzică pe coordonate de o desăvârșită libertate, confirmându-se astfel sensurile aforismului lăsat nouă de Ferruccio Busoni într-una din lucrările sale²⁴:

„*Muzica s-a născut liberă și destinul său este să devină și să fie liberă*“.

Să înțelegem prin aceasta o libertate vecină cu întâmplarea — ba chiar cu anarhia și dezordinea — în lucrul cu mijloacele componistice și de interpretare?

Nicidecum!

Este vorba mai de grabă, în aforismul citat, de a da un sens elevat libertății de exprimare artistică — deci de un concept estetic de ordin superior care stă la baza oricărui progres în artă, — întrucât, pentru a compune și a te manifesta liber din punct de vedere al mijloacelor înseamnă, înainte de orice, să cunoști și să respecti legile (principiile) care sprijină această libertate, legi și principii condiționate, în muzică, de ordinea artistică desăvârșită ce stăpânește capodoperele sale, de scopurile înalt-expresive ale acestei arte, de idealurile și rosturile ei în educarea și formarea omului și a societății.

Așadar, preceptul axiologic în aprecierea mijloacelor noi de lucru — verificat, de altfel, în întreaga istorie a muzicii și invocat în esență și spiritul lui peste tot în lucrarea de față unde a fost vorba de asemenea mijloace — este ca ele să răspundă și să se subordoneze expresivității și emotivității imaginii muzicale, forței sale de a reda cit mai veridic, înaripat și convingător ideile, sentimentele și gândurile artistului creator, toate puse, desigur, cu sinceritate și dăruire, în slujba frumosului, a progresului și fericirii omului.

²⁴ Busoni, Ferruccio. *Scritti e pensieri sulla musica*. Ed. Ricordi, Milano. 1954, pag. 127.

MIC GLOSAR

cuprinzând

principalele forme și genuri muzicale *

1. CREAȚIA VOCALĂ

Forme și genuri muzicale specifice (în ordine alfabetică)

- Aria** (în lb. italiană *aria* = arie, cîntec) = piesă vocală în 2 sau 3 părți pentru cînt solo cu acompaniament instrumental, de sine stătătoare sau făcînd parte dintr-o operă, oratoriu, cantată, pasiune. Nu are o formă stabilă fiind direct legată de textul vorbit. Uneori se dezvoltă în formă de *lied*, alteori se oprește de *rondo* și, mai rar, chiar de forma *sonată*.
A trecut și în domeniul instrumental ca piesă cu caracter cantabil, de efuziune melodică.
- Aria „da capo”** = gen de arie în formă de *lied* (ABA) constînd din reluarea primei părți („da capo”) a unei lucrări în stil „arioso”, dar cu îmbogățirea liniei melodice prin triluri, apogiaturi, cadente etc. Se întâlnește cu deosebire în creația de opere și oratorii a Barocului (Peri, Caccini, Monteverdi, Haendel).
- Aria „rondo”** = gen de arie apropiată ca formă de *rondo*, cu dezvoltări libere, înțilnită și în creația contemporană (Stravinski, Berg, Hindemith).
- Arioso, Arieta** = arie de proporții reduse, în forme libere. Prin expresia „arioso” se designă de asemenea partea melodică — de sine stătătoare — dintr-un recitativ, precum și stilul cantabil, melodios, expresiv de execuție a unui text muzical vocal sau instrumental.
- Balada** (în lb. italiană *ballata* = dans) = inițial cîntec de provincie din perioada trubadurilor, însoțind dansul. O întâlnim în creația cultă în formele vocale din perioada Renașterii apoi, mai tîrziu, și în

* Bibliografie :

- Meyers Handbuch über die Musik. Bibliographisches Institut-Mannheim, 1966
— Bughici Dumitru. Dicționar de forme și genuri muzicale. Editura Muzicală, București, 1978

muzica instrumentală, în forme libere, rapsodice, avînd caracter liric, povestitor, descriptiv (Franz Schubert, Frédéric Chopin, Robert Schumann, Hugo Wolf).

Pentru caracterul său a fost preluată și în creația instrumentală (Frédéric Chopin — „Baladele pentru pian”, Franz Liszt, Johannes Brahms etc.; iar la noi începutul prin Ciprian Porumbescu — „Balada pentru vioară și pian” op. 29, apoi Mihail Jora, Paul Constantinescu, Theodor Rogalski, Nicolae Brînduș, Remus Georgescu etc.).

„Barform” (forma „bar”) la origine în muzica vocală medievală a *Minnesänger*-ilor și *Meistersinger*-ilor, iar mai tîrziu în cea vocal-instrumentală (operele lui Wagner). Se desfășoară în trei strofe (*Stollen*, *Stollen*, *Abgesang*), primele două denumite „*Stollen*” conțin aceeași melodie dar cu texte literare diferite. O a treia strofă, — de fapt antistrofă (*Abgesang*) —, cîntată de ansamblu, încheie ideea muzicală. Variantele formei: *Reprisesbarform* (AABA) și *Gegenbarform* (ABB).

Berceuse (în lb. franceză = cîntec de leagăn) = piesă vocală și instrumentală, în ritm ternar, creînd atmosfera molcomă a cîntecului de leagăn (Frédéric Chopin, Robert Schumann, Mendelssohn-Bartholdy etc.).

Bicinie (în lb. latină = la două părți) = piesă vocală ori instrumentală la două voci din timpul Renașterii (Orlando di Lasso).

Blues (în lb. engleză „to feel blue” = a fi trist) = cîntec melancolic, trist provenind din muzica negrilor din America (*spiritual song*) cu fraze scurte de 12 măsuri a 4 timpi, în tempo lent cu o armonie stereotipă (I, V, IV). Obişnuit este interpretat de cantor (solist) și cor, fiind preluat și în creația instrumentală (George Gershwin — *Rhapsody in blue*).

Cabaletta (în lb. italiană = melodie ușoară) sau *Cavatina* = formă scurtă de încheiere a unei arii, în ritm uniform, din operele italiene ale secolului XIX (Giuseppe Verdi).

Canon (în lb. greacă *kanon* = regulă, model) = piesă polifonică în care vocile execută aceeași melodie însă prin intrări succesive. Ca procedeu componistic, constituie o expresie a imitației severe a vocii sau vocilor *proposta* de către vocea sau vocile *risposta*.

În *canonul dublu*, la 4 voci, două dintre acestea expun două melodii diferite, iar celelalte reiau, în canon, melodiile respective.

În *canonul enigmatic* — scris numai la o singură voce — executanții trebuie să ghicească punctele și intervalele la care vor interveni celelalte voci.

În *canonul infinit*, melodia permite reluări „da capo” putîndu-se repeta la infinit.

Cantata (în lb. italiană „cantare” = a cînta) = inițial — sec. XVII în Italia — piesă cîntată cu vocea derivînd din madrigal, spre a se deosebi de *sonată* piesă interpretată la instrument („sonare” = a suna). Ulterior, lucrare de proporții pentru soliști, cor și orchestră, cu elemente împrumutate din operă (arie, recitativ), fiind destinată a se executa în concert, la fel ca și *oratoriul*. În *cantatele corale*, rolul principal revine corului. Subiectul cantatelor: religios sau laic (Giacomo Carissimi, Pietro Francesco Cavalli, Pietro An-

tonio Cesti, Allesandro Scarlatti, Henry Purcell, Georg Friedrich Händel, Johann Sebastian Bach, Johannes Brahms, Max Reger, Igor Stravinski, Arnold Schönberg, Serghei Prokofiev etc.; iar în creația românească: Zeno Vancea, Gheorghe Dumitrescu, Achim Stoia, Tiberiu Olah, Theodor Grigoriu, Anatol Vieru, Doru Popovici, Aurel Stroe, Ovidiu Varga, Cornel Țăranu, Tudor Jarda, Ștefan Niculescu, Laurențiu Profeta, Dragoș Alexandrescu, Nicolae Brînduș, Mihai Moldovan, Vasile Spătarelu, Doina Nemțeanu.

Cantus firmus (în lb. latină = melodie statornică, fixă) și **cantus prius factus** (melodie făcută dinainte) = constituie melodia neschimbată — din polifonia vocală și instrumentală — pe care contrapunctează celelalte voci.

Drept „cantus firmus” (c.f.) au fost folosite, multă vreme, melodii luate din cîntecul gregorian.

Cantus planus (în lb. latină = cînt plan, neted) = melodie din cîntecul liturgic latin, cu o ritmică plană, structură diatonică, salturi intervalice ușoare, ambitus redus, în uz după reforma atribuită papei Grigore I — sec. VI — („cantus gregorianus”). Caracterul și structura lui „cantus planus” va influența decisiv creația în stil polifonic, culminând prin aceea a Renașterii (Giovanni Pierluigi da Palestrina 1525—1594).

Canzona (în lb. italiană = cîntec, formă literară lirică, echivalentul *chanson*-ului francez) = inițial de factură monodică, apropiată de *frottola*, apoi la aspecte polifonice, cu caracter cantabil, chiar dacă este scrisă pentru instrument.

Catch (în lb. engleză = a surprinde) = piesă corală englezească, de la începutul secolului XVII, în formă de canon, utilizînd jocuri de cuvinte cu sensuri echivoce.

Cavatînă (în lb. italiană = *cavatina*) = o specie de arie simplificată și redusă la două părți — cu caracter liric, cantabil — pentru voce și instrument. A fost introdusă și în opere, cantate, oratorii (Wolfgang Amadeus Mozart, Carl Maria von Weber, Gioacchino Rossini).

Chanson (în lb. franceză = cîntec) = la origine cîntec popular francez din Evul mediu cu caracter cavaleresc sau eroic, cu unul sau mai multe refrene, pentru una sau mai multe voci, cu sau fără acompaniament instrumental. În secolele XV—XVI, lucrare polifonă atingînd perioade de mare înflorire (Josquin des Prés, Clement Janequin, Pierre Certon, Guillaume Dufay etc.). Ulterior, *chansonul* devine o piesă de scriitură omofonă.

Cîntec de leagăn = de origină populară, izvorît din dragostea adîncă a mamei pentru pruncul său; este preluat apoi în creația cultă ca piesă corală sau chiar instrumentală („*berceuse*”).

Colind = cîntec popular românesc ocazional — cu text religios sau laic — ce se execută în preajma unor sărbători religioase și a Anului nou; la origine monodic, este folosit de compozitorii români în prelucrări corale de stil polifon sau omofon (Gheorghe Cucu, Sabin Drăgoi, Ion Chirescu, Vinicius Grefiens, Liviu Rusu etc.).

Comes (în lb. italiană = însoțitor) = răspunsul la subiectul unei fugi pe care-l expune o a doua voce în tonalitatea dominantei.

Concentus (în lb. latină = acord de glasuri) = imn ambrozian cîntat în stil responsorial, cu o melismatică nu prea bogată.

Contrapunct (în lb. latină „*punctus contra punctum*” = notă contra notă = în polifonie, arta și tehnica minuirii simultane a două sau mai multor linii melodice. Din această tehnică s-au dezvoltat forme contrapunctice distincte („*organum*”, „*discantus*”, canonul, motetul, ricercarul etc.), la vîrfurile cărora se află *fuga*, expresia cea mai înaltă și complexă a polifoniei.

Cor (în lb. greacă *horos*) = ansamblu vocal în diverse combinații putînd cînta la unison sau pe mai multe voci, cu sau fără acompaniament instrumental. Repertoriu vast în stilul „*a cappella*”; rol important în opere, în lucrări vocal-simfonice etc. A se vedea pag. 800 din tratat.

Cor „a cappella” (în lb. italiană „*cappella*” = capelă, biserică avînd un singur naos) = formație pe mai multe voci destinată a cînta fără acompaniament instrumental.

Coral (în lb. latină „*cantus choralis*” = cîntare corală) = cînt pe text liturgic, inițial monodic (coralul catolic), iar apoi polifonic și cu acompaniament de orgă (coralul protestant). Din coral se dezvoltă motetele, imnurile și missele marilor maeștri ai genului, culminînd cu Johann Sebastian Bach.

„**Credo**” (mărturisire de credință), parte distinctă, — a treia din marile misse pe mai multe voci.

Cuplet = strofa unui cîntec — de sine stătătoare — sau alternînd cu *refrenul* său; la origine formă literară.

Dialog = cîntecul alternativ în doi, soliști sau cor, vocal sau instrumental, înțilnit în creația de cantate și oratorii a Barocului (sec. XVI—XVIII).

„**Dies irae**” (în lb. latină = ziua mîniei) = parte distinctă din *requiem* (misa pentru morți).

„**Discantus**” (în lb. latină = *dis* în loc de *duis* — semnificînd ideea de despărțire și *cantus* = cîntec) are două sensuri:
— vocea de deasupra lui „*cantus firmus*” în polifonie;
— forme muzicale specifice bazate pe tehnica contrapunctului.

„**Dux**” (în lb. latină = conducător) = numele latin al subiectului de *fuga*.

Ecou (în lb. latină *echo* = răsnet) = la preclasi (sec. XV—XVII) tehnică specială de compoziție și execuție constînd din repetarea aidoa a unui text muzical, cu intensitate diminuată, pentru a se obține efectul de ecou (modelul la Orlando di Lasso). Procedul ecoului a trecut și în literatura instrumentală universală și românească.

Elegie (în lb. greacă *elegos* = plîngere) = piesă muzicală pentru voci sau instrumente, de sine stătătoare, cu caracter trist, melancolic (Claudio Monteverdi, Gabriel Fauré, Igor Stravinski, Piotr Ilici Ceaikovski etc.).

Epitalam (în lb. greacă *epitalamos* = nupțial) = piesă vocală cîntată cu ocazia unui mariaj, preluată și în creația instrumentală (Alexis Emanuel Chabrier).

Frottola (în lb. italiană = anecdotă, compoziție populară glumească) = melodie populară lirică, cu conținut glumeț, anecdotic, ulterior,

Am spune, dimpotrivă!

„Știința cea mai rafinată, tehnica cea mai modernă — în această ultimă eră de evoluție — se apropie de perfecțiunea operelor de artă nu pentru a le înlocui, ci pentru a le înțelege și a le asculta cu cuviință mesajul lor inepuizabil.

Ele sînt în favoarea culturii, de aceea vin și cer capodopere, au nevoie vitală de arderea sufletului nostru în dimensiunea logosului inspirat, intrupat în istorie și în opere de durată.

Operele lui Dante, *Roman-Melodul* din Bizanț, ca și pinzele lui Rembrandt și cantatele lui Bach reprezintă izbîni de nedepășit ale spiritului omenesc.

Acestea sînt concluziile la care au ajuns savanții de azi, — filosofi și fizicieni — relevînd concordia ce a dus la o fericită conviețuire a marilor capodopere cu cele mai noi descoperiri științifice.¹

Dincolo de impresionantele noutăți de ordin tehnico-material — și deasupra acestora — se situează însă cele provenind prin procedeele componistice înseși, care au evoluat spectaculos în secolul nostru declanșînd artei sonore noi drumuri, noi direcții în toate compartimentele mijloacelor sale de expresie.

După cum s-a subliniat și pe parcursul tratatului de față, noutățile privesc, deopotrivă, structurile melodiei și armoniei — cu sistemele lor pancromatiche, atonale, neotonale și neomodale — ca și ale ritmului, cu fizionomiile sale de o complexitate fără precedent, ale planurilor dinamice întrebuințate după rigori și principii inexistente înainte, și mai ales ale timbrului sonor care tinde să supună efectelor sale toate principalele elemente de expresie ale muzicii: „melodia culoare” (Klangfarbenmelodie), „armonia culoare” (Klangfarbenharmonie), „ritmul culoare” (Klangfarbenrhythmus) și chiar „arhitectura culoare” adică forma de construcție a operelor muzicale de artă — prin contrastele tematice și timbrice dintre secțiunile acesteia.

Vom adăuga la toate acestea pătrunderea în creație a procedeelelor de lucru cu mijloacele lingvisticii matematice — ale teoriei mulțimilor, secțiunii de aur și calculului probabilistic — ajungîndu-se pe această cale la sisteme de lucru atrăgătoare prin multitudinea de soluții pe care le oferă compozitorului.

Asemenea mijloace cer însă multă măiestrie pentru a fi puse în slujba expresiei artistice, emoționale — a unei arte adevărate — altfel ele rămîn strict în zona jocului matematic, și nimic mai mult.

Vrem să reținem, așadar, că muzica sfîrșitului de veac XX se caracterizează printr-o diversitate fără precedent de forme și stiluri componistice — diversitate care constituie ea însăși una din frumusețile muzicii contemporane — alcătuiind ceea ce exegeții de specialitate numesc, cu o expresie latină, *musica construens*² — o artă evoluînd deci în spirit constructiv prin opere neperitoare care slujesc ideea de progres autentic al propriilor mijloace de expresie, asigurîndu-i astfel permanența în cultura popoarelor.

¹ Ion Alexandru, articolul Știința și artă, în *ziarul România Liberă* din 3 martie 1984.

² În lb. latină *construo* = a clădi, a ridica, a înălța.

Asemenea opere vor dura — cu siguranță — peste veacuri, prin frumusețea și ardoarea mesajului ce conțin, prin sinceritatea și profunzimea exprimării, prin inventivitatea și măiestria mijloacelor folosite.

Dar, pe lîngă opere de artă viabile, pline de idei și simțăminte ale omenescului, deținînd o autentică forță de comunicare, creația secolului nostru înregistrează și deformări, căi nedorite — un fel de *musica destruens*³, cum ar spune latinii — venînd fie dintr-un proces de radicalizare excesivă a mijloacelor componistice, fie printr-o minimalizare a cerințelor unui act artistic autentic.

Există — spre exemplu — un anume formalism în creație care consideră muzica drept un joc autonom de sunete, o construcție sonoră din care ideea muzicală lipsește cu desăvîrșire, numai sunetului pur contează, sunetul a cărui constituantă esențială ar rămîne timbrul.

Ascultăm uneori lucrări fără nici o articulație, fără o coloană vertebrală, cu sunete și acorduri îndefinit întinse, contrastînd cu altele ce reflectă un adevărat cult al pauzelor, întrerupte ici colo de sonorități pointiliste.

Ceea ce pare mai inadecvat pe plan estetic este „părăsirea ordinii perceptibile, sensibile, artistice, în folosul unei ordini conceptuale extra-muzicale, neprovenind deci dintr-o gîndire proprie domeniului”.⁴

Astfel, în perioada anilor '50 s-au succedat cu repeziciune multe curente muzicale la modă, „unele se anunțau victorioase asupra altora pentru ca în cîțiva ani să piară la rîndul lor ca și cele dinainte. Asemenea curente — cum afirmă muzicianul francez Antoine Golea — au murit ca muștele care nu durează decît o primăvară”.⁵

Ori, cultura adevărată — cum spune Apollinaire — trece peste tot ceea ce constituie o modă. „Poetii — afirmă el — trăiesc numai prin fond, nu prin formă”.

Pe aceeași linie, Ernst Krenek — unul din cunoscuții creatori contemporani, el însuși inovator de mijloace — face, de asemenea, cîteva reflexii demne de atenția noastră cînd se referă la unele excese ale muzicii de avangardă.

El constată, în primul rînd, că fiecare compozitor de azi breă să fie în „batalionul de atac” al muzicii — respectiv în avangarda ei, unde poate fi observat mai ușor de criticii de specialitate — nimeni nu mai vrea să facă parte din „pedestrimea” care consolidează terenul cucerit și-l face roditor din punct de vedere artistic. Ori, printre altele, „întîlnim în muzica de avangardă — afirmă Krenek — un soi de muzică minimală („Minimal Music”) construită dintr-un atom muzical — o frază minuscule, o succesiune acordică microscopică, extrase, ambele, din recuzita elementară a limbajului sonor tradițional — care se repetă fără încetare, în cel mai bun caz cu minuscule deplasări temporale ce nu pot fi percepute decît după multe repetiții. În unele din aceste exerciții substanța muzicală este atît de mult redusă, încît abia dacă mai poate fi vorba de o operă de artă demnă de a fi ascultată.”

³ În lb. latină *destruo* = a distruge, a răsturna, a da jos.

⁴ Golea, Antoine. *La musique de la nuit des temps aux aurores nouvelles*, Ed. Alphonse Leduc et Cie, Paris, 1977, vol. II, pag. 744.

⁵ Ibidem, pag. 739.

Pe de altă parte — ne spune același Krenek —, „unii compozitori identifică avangarda cu muzica electronică, îmbătăți însă doar de sunetele fascinante ale acesteia, ei au uitat să mai compună. Opera lor abia dacă depășește teoria materialelor („Materialkunde“) și se aseamănă cu paleta unui pictor ce-ți prezintă, plin de mândrie, fațurile seculare pe care le-a descoperit, în fața cărora ești tentat să-i spui: „Toate bune și frumoase, dar acum pictați-mi vă rog un tablou“. Este curios că avangarda a dezvoltat, după o perioadă de adorație a epigramaticii weberniene, un nou wagnerism care se deosebește de cel autentic desigur prin volatilizarea substanței muzicale“⁶.

O altă manifestare mult mai derutantă pentru perspectiva muzicii a constituit-o — în secolul nostru — avangardismul academic dominat de abstracționismul și ermetismul mijloacelor folosite în creație.

Gândite și realizate în noi turnuri de fildeș — în cadrul unor noi capele de inițiați — asemenea opere au dus evident la îndepărtarea publicului larg de frumusețile și de influența muzicii asupra lui, fiind de la început condamnate izolării în cercul strimț al profesioniștilor.

„Cu două decenii înainte — afirmă Harold Schonberg — criticul muzical principal al ziarului The New York Times — adeptii gândirii componistice abstracte, observând că sint lipsiți de auditori, au început să scrie unii pentru alții. Le plăcea, de asemenea, să-și analizeze reciproc compozițiile în diferite publicații academice. «Va veni și vremea noastră» își spuneau ei, dar nu le trecea prin minte că s-ar putea să greșescă ei și nu publicul; or, tocmai publicul este cel care decide dacă o piesă muzicală trăiește sau moare.

Și apoi, dacă muzica nu reușește să transmită un mesaj, trebuie oare să fie totdeauna de vină publicul? Cât timp operează decalajul cultural? Zece ani? Douăzeci de ani? Un secol?

În ultimul timp însă — afirmă criticul muzical sus citat — compozitorii, în loc de a produce muzică cu metrul, concentrându-se pe o elaborare riguroasă, obiectivă și imparțială a materialului, au devenit, brusc, conștienți de faptul că sarcina unui creator este de a formula un mesaj personal, de a reflecta un sentiment prin propriul său spirit“⁷.

Un alt aspect observat în secolul nostru este acela că, în lupta pentru „noul cu orice preț“, nu de puține ori a fost pus în cumpănă însuși statutul melodiei, deci existența celui mai expresiv, mai convingător și mai receptiv mijloc de exprimare al artei sunetelor, semn al ermetizării mijloacelor până la exces.

Afirmând asemenea adevăruri, simțim în același timp conștienți de faptul că arta muzicală — ca de altfel orice domeniu artistic — a făcut și face continuu progrese, iar nimeni și nimic nu va putea opri mersul său înainte.

„Omenirea se intelectualizează în virtutea unui proces istoric firesc și ireversibil — afirmă esteticianul român Radu Sommer — în care primul cuvânt și-l spun necesitățile revoluției tehnico-științifice și ale celor sociale contemporane...”

⁶ Krenek, Ernst, articolul: Wo ist die Avantgarde bloss hingelassen? In ziarul „Die Welt“ Nr. 303 din 29 dec. 1976.

⁷ Extrase după articolul Noul romantism în muzică, de Harold C. Schonberg, publicat în revista „Dialog S.U.A.“, vol. 8, Nr. 3, 1979, pag. 41.

Sensibilitatea ei, innobilată în acest proces, va cere, va forja și va impune o artă nouă, corespunzătoare acestei evoluții. În istoria artelor și literaturii nu s-au produs însă niciodată, în limbaj, mutații esențiale și durabile, plasticitatea limbajului artistic ascultând și ea, de legi generale, obiective, impuse de evoluția umanității însăși, a sensibilității și gândirii sale. Se poate spune că nu numai natura dar și „ars non fecit saltus“. S-a spus nu o dată că a vira mereu cu 180° și în viteză înseamnă a ține arta într-o viltăre fără sfârșit. Enescu afirma că în artă nu se poate progresa decât printr-o înaintare lentă...

„Vîrsta maturității omenirii își cere limbajul ei adecuat care, după cit se pare, nu mai poate fi, în primul rînd al „vîrstei de aur“ a copilăriei sale, dar nici cel al unui viitor prezumat și construit arbitrar din „abstracțiune pură“, din utopica și metafizica reprezentare a unei lumi spirituale incoerente, gratuite, fără suport natural, împărăție a spiritului năiv și vulgar“⁸.

Tot astfel vedea lucrurile, încă la jumătatea acestui veac, renumitul compozitor român Paul Constantinescu⁹:

„Sînt convins că tendințele atît de diverse din muzica actuală contemporană vor reuși, cu timpul, să se limpezească, readucînd muzica pe făgașul ei normal de dezvoltare.

Orice curent nou devine exclusivist, proclamînd sus și tare «adevărul» în muzică, pentru ca, după un timp, sau să rămînă ca o simplă experiență izolată, sau să se integreze dezvoltării muzicale; și dacă aduce cel puțin elemente noi în limbajul muzical, putem spune că este un câștig. Curentele nesănătoase cad de la sine, pentru că echilibrul omului normal le respinge, iar marele filon al muzicii, bazat pe legile universale valabile ale artei, se poate dezvolta cu condiția ca drumul său să nu fie îngustat și ținut pe loc“.

Acordînd consensul nostru deplin adevărurilor exprimate — aproape vizionar — de către distinsul muzician român, conchidem că muzica veacului XX va transmite, cu siguranță, celui viitor — universului artistic de mîine — opere autentice, care răspund cu plenitudine postulatelor artistice, estetice, etice și sociale ale umanității, identificîndu-se astfel cu aspirațiile omului de bine și frumos, cu nobilele sale idealuri de progres și libertate.

Vom integra, într-un asemenea context și realizările deosebite ale creației muzicale românești care a făcut progrese uimitoare în acest veac, — ca genuri, mijloace, varietate stilistică și tematică — avînd acum marca și renumele ei distinct în ansamblul celor universale.

III. Încotro mergem? Care va fi muzica secolului XXI?

Pentru a da un răspuns cît de cît convingător celei de-a treia întrebări lăsată domeniului artistic de Paul Gauguin, vom puncta doar cîteva idei — desigur cu valoare prezumtivă — asupra perspectivei pe care o întrezărim artei muzicale a veacului ce vine.

⁸ Sommer, Radu. Despre luciditate în artă. Editura științifică Colecția de estetică, București, 1970, pag. 122.

⁹ Constantinescu, Paul, în revista Probleme de muzică, Nr. 2, București, 1957, pag. 40.

Charles Ives (1874—1954) supranumit „părintele muzicii americane moderne” prevedea că în secolul XXI „vom asculta destule melodii fluierate de elevii de școală în sferturi de ton”.

Să fie oare veacul viitor un veac al microtonurilor muzicale — al acestui univers sonor mirific neexploatat încă decît în mică măsură — trecîndu-se astfel în penumbră sonoritățile produse pe calea instrumentelor cu sunete fixe?

Oricum, microtonurile își vor spori prezența în partitura veacului viitor, în măsura în care — prin intervenția sistematică a școlii — auzul muzical al individului se va fi perfecționat, depășindu-se astfel standardul fiziologico-auditiv de pînă acum bazat pe microintervalul semiton.

În privința evoluției instrumentelor muzicale, cu siguranță că arta sonoră a secolului XXI va fi influențată mai puternic de noile tehnici automate și electro-acustice de producere și minuire a sunetelor.

Este de presupus însă că instrumentele tradiționale nu vor dispărea din arsenalul de lucru al compozitorului, nici chiar cele cu sunete fixe (temperate), cel mult ele vor continua să se perfecționeze ca emisie și frumusețe timbrală, într-un proces de evoluție firesc, consemnat totdeauna de organologia muzicală.

Dacă totuși vor mai apare încă instrumente muzicale cu totul noi, inedite, mai ales în domeniul muzicii electronice, un lucru este cert: vocea — cel mai cald, mai comunicativ și mai convingător „instrument” muzical — va fi aceeași ca expresie și frumusețe timbrală, chiar dacă stilul cantilenic va fi declarat, poate, desuet — necorespunzător decît spiritului vremii —, iar acel „cantabile” venind din interpretarea vocală, se va mai întîlni și în viitor în partitura instrumentelor.

Adevărate mutații se vor produce însă în modalitățile de receptare a muzicii de către publicul tubitor al acestei arte, deoarece — în contextul impactului electronic, al dezvoltării fără precedent a stereofoniei și aparatajului „video” — ascultătorul va putea avea, în cadrul intim al locuinței sale, aceeași ambianță a receptării muzicii „pe viu” din sălile de concert ori de spectacol, nerealizată încă lăzi din cauza imperfecțiunii tehnicii de transmisie.

Cît privește perspectiva creației, nu se prevede ca umanul să dispară din mesajul muzicii secolului XXI, ci, dimpotrivă, ca o reacție la tehnicizarea extremă a vieții, lumea iubitoare de artă va vrea să se reculeagă într-o muzică apolinică, de contemplare sehină, cuprinsă de luciditate, măsură și armonie, predominînd asupra celei de zbucium, de frământări și învolburări.

Fenomenul este de pe acum sesizat în mai toate țările, întrucît — datorită ritmului trepidant de viață și muncă al erei industriale din timpurile noastre — asistăm deja la o întoarcere a publicului spre farmecul, puritatea, noblețea și perfecțiunea capodoperelor în genul „Corelli”, „Vivaldi” ori „Bach”, descoperind într-însele o nouă modernitate care să-i satisfacă setea de frumos, de sentimente îmbietoare, de liniște, încredere și adevăr.

Într-o epocă de tehnicism gigantic, parcă s-ar cuveni omului acel „supliment sufletesc” de care vorbea filosoful francez Henry Bergson, iar muzica are tocmai menirea de a-i conferi bucuria unei estetici și trăiri superioare de care el are mai mult ca oricînd nevoie.

Răspunzînd unui asemenea deziderat, lumea componistică pare a se îndrepta — acum la sfîrșit de veac — spre un nou romantism în creație. Se revine, din ce în ce mai evident la idealurile gîndirii muzicale romantice, exprimate însă prin termeni și modalități contemporane, mesajul muzical înglobînd din nou idei și comunicări intime, trăiri interioare ale creatorului dominate de fantezia și libertatea exprimării, de spiritul de moderație și echilibru al mijloacelor.

„Fenomenul componistic neo-romantic n-a atins încă punctul său culminant, dar este acum inevitabil și putem prezice fără șovăială că va lua amploare, iar abstracționismul va fi categoric depășit”¹⁰.

Chiar și acei tineri care doresc și așteaptă azi numai lucrări „șocante” — desigur din necunoașterea adevăratelor frumuseți ale muzicii — vor descoperi într-o zi că s-au înșelat și că alta este calea, nu cea efemeră și fără perspectivă a unor creații hibride, cerebrale, reci, neconvîngătoare și lipsite de omenesc.

Asemenea „produse sonore” îndoielnice nu vor putea niciodată opri drumul impetuos al adevăratelor valori ce vor dăinui peste timpuri, contrazicînd evident un compozitor descurajat ca Arthur Honegger care, cu ani înainte, credea că „muzica secolului nostru a intrat într-o profundă și definitivă decadență, că ea s-a desprins de rosturile ei tradiționale, de farmecul și solemnitatea ce aureolează orice revelație artistică și că pentru muzică n-ar mai putea exista o terra nova, iar expansiunea ei a atins limitele, ba chiar le-a depășit, dîncolo, în domenii vecine zgomotului”.

George Enescu — conducătorul școlii contemporane românești de compoziție — n-a încetat nici un moment să sperie, dimpotrivă, că „se va reveni la sinceritate și se va tînde în viitor la colaborarea dintre spiritul și sensibilitatea artistului cu natura umană și că se va renunța la cerebralitatea exagerată care minimalizează arta”.

Față de peisajul componistic atît de divers pe care-l prezintă sfîrșitul acestui veac XX — și în noianul atîtor inovații și experimente din cîmpul creației — trăim impresia vremurilor de eferescență și frământări comparabile cu acelea dinaintea apariției marilor sintetizatori de mijloace cum au fost: Bach, Beethoven, Wagner sau Debussy.

Drept urmare, lumea muzicală așteaptă să se producă noi sinteze și generalizări artistice de ordin superior în cîmpul componistic, ceea ce ne face să nutrim convingerea că muzica va merge, și în viitorul veac, pe făgașul de pe care s-a poartă dă noi dovezi de artă pusă mereu în slujba omului, a nobleței și frumuseții lui morale și spirituale.

O asemenea perspectivă, cu un asemenea țel social, cultural, estetic și etic, sînt convins că o doresc toți acei care — pe un meridian sau altul al pămîntului — se află cu abnegație și pasiune în slujba uneia dintre cele mai înălțătoare și nobile arte făurite și îndrăgite de om: MUZICA.

VICTOR GIULEANU

București
11 Noiembrie 1985

¹⁰ Ibidem, Schonberg, Harold, articolul Noul romantism în muzică (op. cit.).

INDEX SELECTIV

de termeni și nume

A

a¹ = sunetul la¹ de 440 Hz (diapazon oficial pentru toate țările), 72
 abreviațiuni (în notație), 151
 acatalectic (metru poetic), 593
 accent, 773 (dinamic), 775 (expresiv), 774 (melodic), 777 (fiziologic, psihologic), 778 (metric), 569, 776 (ritmic)
 acord, 411 (definire), 427 (trison), 429 (septimă), 430 (nonă), 431 (consonant-disonant), 432 (evoluție în contemporaneitate)
 acustică, 28 (fizică), 63 (fiziologică)
 „ad-cantus” (accentul), 773
 adonic (ritm poetic), 601
 „aeolus authenticus” (c. planus), 317
 aerofone (instrumente), 46, 808
 afectivitate (psih. muzicală), 92
 „agem” (m. biz.), 332
 agogică, 754
 „aksak” (ritm), 630
 Alcuin, Flacus, 302
 aleatorism („Chance Music”), 518
 algoritm (calculator), 547, 550
 „alla breve”, 697
 „alla cappella”, 697
 allemanda, 701
 alterații, 137 (accidentale), 138 (constitutive), 139 (precauție)
 Ambrozie (Milan), 311
 amfibrah (ritm), 598
 amplitudine, 40
 „anabasis-katabasis” (dinamica), 780
 anacruză-cruză, 658
 anapest (ritm), 598
 angrenaj funcțional tonal, 449
 anhemitonică (pentatonică), 252
 Ansermet, Ernest, 63, 73
 antibahic (ritm), 599
 antifonie, 279, 312 (c. planus), 321 (m. biz.)
 „Antiphonarium”, 300

antispast (ritm), 600
 apartenență (relații teoria mulțimilor), 532
 apogiatură (ornament), 839
 „apotom” (m. elină), 112
 arhitectură sonoră, 83
 Aristoxenos din Tarent, 198, 279
 armonice (spectru sonor), 41, 66, 75, 76
 „arpeggio” (ornament), 853
 „arsis-thesis”, 605, 693
 articulație (frazare), 859
 asimetrie, 581 (ritmică), 716 (metrică)
 atonalitate, 507
 atonalism liber, 509
 atonalism serial, 510
 „auctores” (moduri c. planus), 302
 augmentare și diminuire (ritm), 638
 678
 autentice (moduri), 302, 305, 325
 auz muzical, 64 (mecanism), 84 (limite), 83—89 (absolut și relativ)
 axe-poli și contrapoli — (Bartók), 484, 485

B

bahic și antibahic (ritm), 599
 bariton (voce), 701 (liric, dramatic)
 bas (voce), 800 (cantabil, profund)
 „basso continuo”, 814
 „baz” (m. bizantină), 335
 „Bazul teoretic și practic” (Anton Pann), 324
 „bătăi” acustice, 60
 bicron (ritm), 628
 binar (tipar ritmic), 578
 bipolaritate funcțională (sisteme internaționale), 228
 bizantine (moduri), 310
 Biaga, Lucian, 504
 Boethius, Severinus, 30, 104, 128, 280, 302

bolero, 714
bourrée, 701
brahmoreic (tipar ritmic), 598
Brăiloiu, Constantin, 591

C

cadranul tonalităților, 451
cadente armonice tonale, 433
cadente melodice, 316 (c. planus), 335—345 (m. bizantină)
calculatorul electronic și muzica, 545
„cantus planus” („plain chant”, „plain song”), 301
„cantus melismaticus” (ornatus), 322
„cantus mensurabilis”, 615
„cantus syllabicus”, 609
catalectic-acatalectic (metru poetic), 593
catenă de triluri, 851
cent (centisunet), 110, 122
centonizare (m. bizantină), 353
chei muzicale (notație), 132
„Chronochromie” (Messiaen), 823
ciacona, 712
„clausula” (cadență c. planus), 312
clavecîn, 814
„climacus” (ritm neumatic), 612
„climax” (dinamică), 237, 776
„clivis” (ritm neumatic), 612
„cluster” (acord), 169—171
coarda de recitare, 312
cohee sau melc, 64 (fiziologie), 540 (structură logaritmică)
Collaer, Paul, 65, 254
coma acustică, 110 (definire), 113 (pytagoreică), 115 (sintonică), 118 (holderiană)
complementaritate, 667 (ritmică), 537 (moduri)
configurația melodiei în lucrările atonale, 513
consonante-disonante, 211 (intervale), 431 (acorduri)
contaminare (imprumut) de structuri modale (c. popular), 387
continuitatea vibrațiilor (corespondent fiziologic durată), 40
contratimp, 634
coordonatele Fletcher-Munson, 87
cor (ansambluri vocale), 800
cordofone (instrumente), 43, 804
couranta, 711
crescendo-decrescendo dinamic (orchestra Mannheim), 784
crescendo-decrescendo ritmic, 641, 678
„cumulus” în ritm, 641

902

cretic (ritm), 599
cromatică, 216 (intervale), 238—288 (moduri), 424—459 (tonalități)
cvartolet, 587
cvinta „lup” („Wolfquinte”), 118
cvintolet, 584, 588

D

dactil (ritm), 596
Danielou, Alain, 235, 390, 397
„dastgâhe” (mod arab), 390
decibel, 85
dereglări auditive (fiziologie), 90
„diabolus in musica” (c. planus), 216, 304, 307
diafona, 288 (intervale la elini)
diagrama stilistică generală a muzicii, 439
diapason (octava modală), 284 (m. elină), 335 (m. bizantină)
diapazon oficial, 71 (acordaj la¹ = 440 Hz)
diastematică, 283 (m. elină), 327 (m. bizantină)
diatonice, 216 (intervale), 238, 360 (moduri), 422 (tonalități)
diatonic „intens” și „relaxat”, 291 (m. elină)
„diazexis”, 261, 281 (m. elină)
„diesis”, 284 (m. elină)
difracție sonoră, 60
dilatare (ritm), 637, 639
diminuare (ritm), 678
dinamica muzicală, 73, 773
„discantus”, 301
„disciplinae artis musicae”, 10
dis-diapason, 281 (m. elină), 330 (m. bizantină)
„divisio perfecta et imperfecta” (în ritmul medieval), 616
diviziunea valorilor ritmice, 140
dodecafonismul serial, 510
„Dodekachordon” (Glarean), 309, 317, 405
dohmiac (ritm), 602
domenii fundamentale de cercetare a fenomenului artistic muzical, 9
dominanta, 306 (c. planus), 335 (m. bizantină), 414 (tonalitate)
doric (mod), 289 (m. elină), 303 (c. planus), 326 (m. bizantină), 370 (c. popular)
duolet, 587
durată-etalon (ritm), 582

E

ecfonetică (m. bizantină), 321, 323
Eco, Umberto, 17
ecou, 61 (acustică), 783 (tehnică în compoziție)
echilibru funcțional al sunetelor în moduri, 362
egalitatea mulțimilor, 533
„egalizare” (fenomen modal), 362
ehuri, 325 (m. bizantină), 326 (scări modale), 327 (diastematică), 328 (genuri), 335—344 (construcții melodice și cadente), 345 (procedee compoziționale), 353 (isonul)
Elmert, Herbert, 22, 508
„ekmmeles” (intervale), 285
„elatio-positio” (ritm), 605
elasticitate (corpuri vibratorii), 32
electronice (instrumente muzicale), 44, 817
elongație, 37
„emfasis” (accent), 776
„emmeles” (intervale la elini), 285
enarmonie, 125 (sunete), 210 (intervale), 288 (gen-elini), 332 (moduri m. bizantină), 455 (tonalități), 480 (modulație)
eolic, 317 (c. planus), 372 (c. popular)
„Enciclopedia Scholastica” (Alcuin), 302
epitrit (ritm), 600
episemă (c. planus), 613
epodă, 279
„estotes” (la elini), 294
eterogen, 581 (ritm), 716 (metrică)
etnomuzicologia, 13
etosul modal (elini), 295

F

falaic (ritm poetic), 601
fandango, 714
fascicol sonor, 51
Ferretti, P. Paolo, 277
Féris, François Joseph, 408
„Fibonacci”, 539 (proporție în moduri), 686 (proporție în ritm)
fidelitate acustică (Hi-Fi), 54
figura (formula) ritmică, 575
finala modală, 305 (c. planus), 335 (m. bizantină), 237 (moduri populare)
floritura (ornament), 856
fizică și fiziologia sonoră, 31, 63
fon, 85

formanți (formante), 79
Francon de Colonia („Ars cantus mensurabilis”), 310
frazare, 857
frecvența sonoră, 39
frigic, 287 (elini), 303 (c. planus), 326 (m. bizantină), 371 (mod popular)
funcții compoziționale, 234 (modele), 414 (tonale)
fiora, 346 (m. bizantină)

G

gamă, 409, 417
„gaillarde”, 713
„galop”, 702
Gastoué, Amedée, 301, 309
gavotă, 701
„Generalbass”, 814
generator electronic, 50, 818
gigă, 710
Gevaert, Fr. Auguste, 235, 252, 592
giusto-silabic (ritm), 628
Glarean, Henricus Loritus, 309, 316, 314
„glissando”, 854
glyconic (ritm poetic), 601
Golée, Antoine, 511, 517
graf, 550
Grigore cel Mare, 301
grupet, 844
Guido d'Arezzo, 104, 128, 215, 301

H

Hauer, Joseph Mathias, 508
Helmholtz, Hermann, 17, 27, 44
hemiolic (ritm), 604, 606, 650 (sincopa)
hemitonică (pentatonică), 257
hertz, 39
heptacordii (moduri), 360
hexacordii (moduri), 273
hexacorduri guidoniene, 308 (c. planus)
hexatonic (sistem la Debussy), 501
„High-Fidelity” (Hi-Fi), 54
„hisar” (m. bizantină), 333
horeic (ritm), 593
horiamb (ritm), 599
„hronos protos” (timp prim), 602, 617
Hrysant de Madytos, 323
Hucbald (Ugubaldus), 301
„hypaton” și „hyperboleon” (m. elină), 281

903

Cap. VII — MODURILE PENTACORDICE ȘI HEXACORDICE	70
1. Modurile pentacordice (diatonice și cromatice)	270
2. Modurile hexacordice	273
Diagrama funcțională a sistemelor modale până la 6 sunete în componență	275
Cap. VIII — MODURILE ANTICE GRECEȘTI	277
A. CONSIDERAȚII INTRODUCTIVE	
1. Clasificarea artelor la vechii greci	277
2. Stiluri, genuri și figuri legate de viața muzicală a antichității eline	278
B. ELEMENTE ȘI PRINCIPII ALCATUIND CONCEPTUL MODAL ELIN	
1. Materialul sonor	281
2. Diastematica. Clasificări în diastematica elină	283
3. Teoria sistemelor	286
4. Genurile muzicale	288
5. Modurile („armonii”) muzicii antice grecești	289
→ Modurile diatonice	291
→ Moduri intense și moduri relaxate	292
→ Modurile cromatice	293
→ Modurile enarmonice	293
→ Tonuri sau scări de transpoziție	293
→ Funcțiile sunetelor în modurile antice grecești	293
6. Modulația la vechii greci	294
7. Ekosul modal în antichitatea greacă	295
8. Concluzii desprinse din teoria modurilor antice grecești	298
Cap. IX — MODURILE MEDIEVALE APUSENE. CANTUS PLANUS	300
1. Ce este și ce reprezintă arta lui <i>cantus planus</i>	300
2. Modurile gregoriene. Scările modale	302
3. Principii teoretice decurgând din structura modurilor gregoriene	304
4. Funcțiile specifice ale sunetelor în modurile gregoriene	305
5. Alte idei și principii decurgând din modurile lui <i>cantus planus</i> . Hexacordurile guidoniene	308
6. Particularități stilistice în melodia lui <i>cantus planus</i>	310
7. Studiul cadențelor melodice gregoriene	316
8. Modurile medievale în codificarea lui Glarean	317
Cap. X — MODURILE BIZANTINE	319
A. CONSIDERAȚII GENERALE EVOLUTIVE ȘI STILISTICE	
1. Cîntarea bizantină în stil vechi (paleo-bizantin)	321
2. Cîntarea în stilul medio-bizantin	322
3. Cîntarea în stilul neo-bizantin	322
B. TEORIA MODURILOR BIZANTINE	
1. Octoohurile	325
2. Scările celor 8 moduri bizantine	326
3. Diastematica specifică muzicii bizantine. Intervalul „sfert de ton”	327

4. Genurile muzicii bizantine. Moduri diatonice, cromatice și enarmonice	328
5. Tempoul în cîntarea bizantină și rolul său în determinarea structurilor modale	333
6. Construcția melodică după sistemul diapasonului. Funcții și cadențe în ehuri	335
7. Procedee componistice (de lucru) în muzica bizantină	
→ Modulația în muzica bizantină	345
→ Construcția melodică după mutația de tipul „roții”	348
→ Repetarea figurilor melodice	350
→ Procedee variaționale	351
→ Improvizarea	352
→ Centonizarea	353
→ Isonul — referință armonică originală în cîntarea bizantină	353
8. Considerații concluzive. Studiul modurilor bizantine și importanța sa pentru muzica românească populară și cultă	357
Cap. XI — MODURILE POPULARE HEPTACORDICE	360
Principii teoretice generale	
1. Moduri populare diatonice și cromatice	360
2. Echilibrul funcțional armonic-expresiv al sunetelor în modurile populare	362
3. Constituirea modurilor populare pe alte sunete. Armura modală	363
A. MODURILE POPULARE DIATONICE	
Principii teoretice aplicate la cîntul popular românesc	
1. Modul ionic	365
2. Modul lidic	367
3. Modul mixolidic	368
4. Modul doric	370
5. Modul frigic	371
6. Modul eolic	372
7. Modul locric	373
8. Moduri populare diatonice de factură mixtă	374
B. MODURILE POPULARE CROMATICE	376
Moduri cromatice de stare majoră	377
1. Modul ionic cu treptele II și VI coborîte	377
2. Modul lidic cu treapta a II-a urcată	378
3. Modul mixolidic cu treapta a II-a urcată	379
4. Modul mixolidic cu treptele II și IV urcate	380
5. Alte moduri cromatice de stare majoră	381
Moduri cromatice de stare minoră	381
1. Modul eolic cu treptele IV și VII urcate	381
2. Modul doric cu treapta a IV-a urcată	383
3. Modul doric cu treapta a V-a coborîtă	383
4. Alte moduri cromatice de stare minoră	384
Cap. XII — MODULAȚIA ÎN MODURI	385
1. Inflexiunile (digresiunile) în alte moduri prin trepte mobile	385
2. Modulația modală de tipul major-minor	386

3. Împrumuturi (contaminări) de structuri de la un mod la altul	387
4. Trecerea autentică — prin schimbarea de tonică și funcții — de la un mod la altul	387
Cap. XIII — ALTE SISTEME MODALE UTILIZATE ÎN MUZICA POPOARELOR	389
Moduri cu structuri microtonice	
A. SISTEME MODALE ÎN MUZICA ARABO-PERSANĂ	390
Principii generale în teoria modurilor arabe	
— Structura microintervalică a octavei	390
— Sistemul de funcții în modurile arabe	391
I. Modurile din grupa Dastgâhe	
1. Dastgâhe-Schur	392
2. Dastgâhe-Navâ	392
3. Dastgâhe-Segâh	392
4. Dastgâhe-Tchârgâh	393
5. Dastgâhe-Homâyun	393
II. Modurile din grupa Maqâm	
1. Maqâm-Rast	394
2. Maqâm-Nawather	394
3. Maqâm-Hijaz Kar	395
4. Maqâm-Bayati	395
5. Maqâm-Hijaz	395
6. Maqâm-Saba	396
7. Maqâm-Sikah	396
B. SISTEME MODALE ÎN MUZICA HINDUSĂ. MODURILE „RAGA”	397
Principii generale în teoria modurilor hinduse	
1. Structura microintervalică a octavei	397
2. Funcțiile sunetelor în „raga”	398
3. Ornamentele	399
4. „Raga” și viața social-spirituală a hindușilor	399
5. Scări muzicale de tipul „raga” (Lalita, Vibhasa, Bhairava, Todi, Saranga, Shri, Puravi, Khammaja, Kafi, Mâlakosa, Kalyana)	400
LIMBAJUL MUZICAL TONAL	
TEORIA TONALITĂȚII	
Cap. XIV — TONALITATEA	404
1. Introducere în studiul tonalității	404
2. Formularea conceptului (ideii) de tonalitate	407
— Noțiunea de tonalitate (propriu-zisă)	408
— Noțiunea de gamă	409
— Noțiunea de mod (în accepțiune tonală)	410
— Noțiunea de acord (tonal)	411

A. PRINCIPII GENERALE DECURGÎND DIN NOȚIUNEA DE TONALITATE	
1. Funcțiile componistice tonale	413
2. Trepte principale și secundare în tonalitate	416
3. Ordinea reală și cea aparentă a sunetelor în tonalitate	416
B. PRINCIPII GENERALE DECURGÎND DIN NOȚIUNEA DE GAMĂ	
1. Structura tetracordică a gamei tonale	418
2. Legile atracției sunetelor în tonalitate. Potențialul energetic tensional al treptelor în gamă și rezolvările melodice specifice tonalității	419
3. Gama diatonică și cromatică. Conceptul de diatonism și cromatism în tonalitate	422
C. PRINCIPII GENERALE DECURGÎND DIN NOȚIUNEA DE MOD	
1. Formele modale de stare majoră ale tonalității	425
2. Formele modale de stare minoră ale tonalității	426
D. PRINCIPII GENERALE DECURGÎND DIN NOȚIUNEA DE ACORD	
Acordul tonal	
1. Acordul de 3 sunete (trisonul)	427
2. Acordul de 4 sunete (acordul de septimă)	429
3. Acordul de 5 sunete (acordul de nonă)	430
4. Acordurile de 6 și 7 sunete (acordurile de undecimă și terțiadecimă)	430
5. Acorduri principale și secundare	431
6. Acorduri consonante și disonante	431
7. Determinare istorico-evolutivă privind acordica tonală	432
E. CADENȚELE TONALE	433
Cap. XV — SISTEMUL TONAL DIATONIC	436
1. Tonalități de mod major și de mod minor. Elemente de structură	436
— Majorul natural	436
— Majorul armonic	439
— Majorul melodic	441
— Minorul natural	442
— Minorul armonic	444
— Minorul melodic	445
— Minorul „Bach”	447
2. Formarea tonalităților majore și minore pe alte sunete	448
3. Cadrantul și spirala tonalităților	451
4. Raporturile ce se statornicesc între diferitele tonalități în compoziția muzicală	453
— Tonalități relative (paralele)	454
— Tonalități omonime	454
— Tonalități enarmonice	455
— Relațiile de apropiere (înrudire) și depărtare dintre tonalități	456
Cap. XVI — SISTEMUL TONAL CROMATIC	459
1. Principii de ortografie în cromatizarea clasică a gamelor după cerințele înrudirii și păstrării unității tonale	460
2. Cromatizarea clasică a gamelor majore	460

3. Cromatizarea clasică a gamelor minore	461
4. Principii noi în cromatizarea gamelor tonale rezultând din evoluția conceptului de tonalitate	463
5. Consecințele pe plan armonic ale cromatizării tonalității. Sensibile naturale și artificiale	463
6. Cromatismul tonal și locul său în creație	465
CAP. XVII — MODULAȚIA	468
Principii de modulație în tonalitate	
A. MODULAȚIA DUPĂ PUTEREA DE IMPUNERE ȘI AFIRMARE A NOULUI CENTRU TONAL	469
1. Inflexiunea (digresiunea) modulatorie	469
2. Modulația pasageră	470
3. Modulația definitivă	470
B. MODULAȚIA DUPĂ GRADUL DE APROPIERE ȘI DEPĂRTARE DINTRE TONALITĂȚI	471
1. Modulația la tonalități apropiate	471
— Modulația la tonalitatea relativă (paralelă)	471
— Modulația la tonalitatea dominantei și a relativei acesteia	473
— Modulația la tonalitatea subdominantei și a relativei acesteia	475
2. Modulația la tonalități depărtate	476
— Modulația prin tonalități tranzitorii și pasaje cromatice	476
— Modulația prin secvențe (progresii) melodice	478
— Modulația la omonimă	479
— Modulația enarmonică	480
— Modulația bruscă	481
3. Aspecte noi ale modulației tonale provenind din creația contemporană	482
— Lărgirea criteriilor clasice de apropiere dintre tonalități și implicit a cimpului modulatoriu	482
— Estomparea rigorilor clasice privind modulația la tonalități depărtate	483
— Teoria înrudirii tonalităților prin terță mare și mică	483
— Teoria sistemului de axe, poli și contrapoli	484
— Modulația perpetuă (fluctuantă)	486
— Abolirea procedurii în muzica atonal-serială și înlocuirea lui prin transpuneri ale seriei pe orice înălțime	486 x
LIMBAJUL MUZICAL NEOTONAL, NEOMODAL, ATONAL ȘI DE ALTE STRUCTURI INTONAȚIONALE	
Cap. XVIII — LĂRGIREA CONCEPTULUI CLASIC DE TONALITATE ȘI MOD	488
Sisteme neomodale și neotonale	
Considerațiuni introductive	488
A. SISTEME TONO-MODALE INTEGRATE (DE SINTEZĂ)	490
1. Sisteme integrate de 9 sunete	492
2. Sisteme integrate de 11 sunete	493
3. Sisteme integrate de 13 sunete	495
4. Sisteme integrate de 15 și 17 sunete	496

918

B. POLITONALITATE ȘI POLIMODALITATE	498
C. SISTEMUL MODAL HEXATONIC (scara prin tonuri)	501
D. SINTEZĂ TONO-MODALĂ A SISTEMELOR INTONAȚIONALE bazate pe gravitarea sunetelor spre un centru funcțional (tonică)	504
Cap. XIX — ATONALISMUL ȘI DODECAFONISMUL. TEHNICA SERIALĂ	507
1. Atonalismul liber	509
2. Dodecafonișmul serial „Moduri” seriale	510
3. Serialismul total. Superserializarea mijloacelor muzicale de expresie, și consecințele acesteia pentru însuși sistemul	514
4. Aleatorismul. Generalități	518
Cap. XX — ALTE SISTEME NEOMODALE ȘI PROCEDEE UTILIZATE ÎN CREAȚIA CONTEMPORANĂ	520
1. Moduri cu transpoziție limitată	520
2. Modurile cu transpoziție limitată și relația lor cu tonalitatea, modurile clasice și atonalitatea	524
3. Procedee matematice de lucru în teoria și practica artistică muzicală	529
A. NOȚIUNI FUNDAMENTALE DE TEORIA MUȚIMILOR	531
APLICAȚII ALE TEORIEI MUȚIMILOR LA SISTEMELE NEO-MODALE	534
— Moduri de incluziune	535
— Moduri de intersecție	536
— Reuniune de moduri	536
— Moduri „diferență”	537
— Moduri complementare	537
— Partitii de moduri	538
— Moduri construite în jurul unei axe (sunet sau interval)	538
B. PRINCIPIUL SECȚIUNII DE AUR (SECTIO AUREA)	
— Noțiuni introductive	539
— Moduri bazate pe proporțiile secțiunii de aur	541
C. CALCULATORUL ELECTRONIC ȘI MUZICA. PRELUCRAREA AUTOMATĂ A DATELOR	545
— Noțiuni generale privind calculatoarele electronice numerice	546
— Pregătirea datelor pentru prelucrarea automată. Sisteme de codificare a textelor muzicale	548
— Utilizarea calculatoarelor electronice în analiza muzicală și compoziție	549

PARTEA III

RITMUL MUZICAL

Ordinea și configurația ritmică a muzicii. Principii teoretice fundamentale	553
Prezentarea tematicii	554

919

Cap. I — TEZELE PRINCIPALE CARE ALCĂTUIESC CONCEPTUL DE RITM

Ideea de ritm în lumina gândirii teoretice a timpurilor

1. Noțiunea de ritm și sensul ei general. De la ideea generală de ritm spre ideea de ritm muzical
2. Ritmul în natură
3. Ritmul artistic
4. Ritmul muzical, sensul strict al noțiunii
5. Unitatea organică dintre ritm, melodie și armonie
6. Relația dintre ritmul muzical și dimensiunile fiziologice ale sunetului
 - Durata și ritmul
 - Intensitatea și ritmul
 - Înălțimea sonoră și ritmul
 - Timbrul sonor și ritmul
7. Elemente constitutive în ritmul muzical
 - Ritmul propriu-zis, metrul (măsură), tempoul
 - Raportul teoretico-estetic dintre ritmul propriu-zis și metru

Cap. II — RITMICA

Probleme de morfologie în ritmica muzicală

1. Elemente morfologice principale în ritm
 - Formula (figura) ritmică
 - Accentul ritmic (ictus)
2. Categoriile de ritm binar, ternar și eterogen; ritmul de factură liberă
3. Formule ritmice de excepție în ritmul binar, ternar și eterogen. Diviziunea (relația) excepțională a valorilor ritmice

BAZELE TEORIEI ȘI TERMINOLOGIEI RITMICE

Cap. III — RITMURILE POETICE ALE ANTICHITĂȚII GRECO-LATINE

Corelația vers-ritm muzical

A. RITMURI BISILABICE

1. Ritmul trohaic
2. Ritmul iambic
3. Ritmul spondaic
4. Ritmul pirc

B. RITMURI TRISILABICE

1. Ritmul dactilic
2. Ritmul anapestic
3. Ritmul amfibrah
4. Alte ritmuri trisilabice

C. RITMURI POETICE COMPUSE

- D. AMESTECUL DE RITMURI ELEMENTARE ȘI COMPUSE
 - Teoria ritmică a „timpului prim” (*hronos protos*); Clasificarea ritmurilor antice după criteriul „timpului prim”
 - Teoria *arsis-thesis* (*relatio-positio*)

Cap. IV — RITMUL ÎN CINTUL GREGORIAN („CANTUS PLANUS”)

Terminologie specifică

1. Ritmul în monodia gregoriană
 - Ritmul prozodic gregorian
 - Cadența ritmică „mora vocis”
 - Ritmul gregorian de inciză
 - Ritmul neumatic gregorian
2. *Cantus planus* și ritmia măsurată
 - Modulurile ritmice medievale
 - Ritmica proporțională în *cantus planus* (*ars polifonica*)
3. Evoluția conceptului de „timp prim” (*hronos protos*) în ritmica universală

Cap. V — RITMUL ÎN MUZICA BIZANTINĂ

1. Formele ritmice în raport cu duratele utilizate
2. Formele ritmice în raport cu sistemul de accente
3. Formele ritmice în raport cu tempoul cîntărilor
4. Considerații concluzive

Cap. VI — RITMURI SPECIFICE ÎN MUZICA POPULARĂ ROMANEASCĂ

1. Ritmul „parlando-rubato”
2. Ritmul „giusto-silabic”
3. Ritmul „aksak”

Cap. VII — PROCEDEE (MIJLOACE) CLASICE DE DEZVOLTARE ALE FORMELOR RITMULUI

A. PROCEDEE DE FACTURĂ EXCLUSIV RITMICĂ

1. Repetarea (*repetitio*)
2. Dezvoltarea ritmului prin pauze
3. Augmentarea și diminuarea ritmică (*augmentatio et diminutio*)
4. Cumulul valorilor (*cumulus*)
5. Ritmul sincopat (*syncopatio*)
 - Speciile sincopelor
 - Incadrarea metrică a sincopelor
6. Ritmul în contratimp
7. Cruza și anacruza ritmică

B. PROCEDEE DE FACTURĂ MIXTĂ: RITMICO-MELODICE ȘI RITMICO-ARMONICE

1. Imitația
2. Recurența ritmică (ritmul în oglindă)
3. Variațiunea (*variatio*)
4. Pedala ritmică (ritmul *ostinato*)
5. Ritmul complementar
6. Poliritmia
7. Ritmul timbral (coloristic)

Cap. VIII — PROCEDEE EVOLUATE ÎN CONSTRUCȚIA ȘI DEZVOLTAREA RITMULUI MUZICAL

1. Ritmul cu „valori adăugate”
2. Augmentarea și diminuarea ritmică în aspecte noi, polivalente

3. Ritmul non-retrogradabil (palindromia ritmică)	680
4. Tehnica personajelor ritmice	682
5. Ritmul serial	683
6. Moduri de durată	687
7. Ritmul și melodia în stilul „oiseaux”	689
8. Ritmul în muzica electronică	691
Cap. IX — METRICA	
1. Elementele metricei muzicale	693
2. Categorii și clasificări în sistemul de măsuri muzicale	694
A. METRICA RITMURILOR BINARE	
— Măsurile de 2 timpi	696
— Măsurile de 4 timpi	699
— Ritmuri specifice și piese instrumentale dezvoltate pe cadrul măsurilor de tip binar	700
B. METRICA RITMURILOR TERNARE	
— Măsurile de 3 timpi	703
— Măsurile de 6 timpi	706
— Măsurile de 9 timpi (de structură omogenă)	707
— Măsurile de 12 timpi	708
— Măsurile de 15 și 21 timpi	709
— Ritmuri specifice și piese instrumentale dezvoltate pe cadrul măsurilor de tip ternar	710
C. METRICA RITMURILOR ETEROGENE	
— Măsurile de 5 timpi	716
— Măsurile de 7 timpi	718
— Măsurile de 8 timpi	719
— Măsurile (eterogene) de 9 timpi	720
— Măsurile de 10 timpi	721
— Măsurile de 11 timpi	722
— Aplicații metro-ritmice de sinteză	723
Cap. X — ORGANIZĂRI NOI ȘI COMPLEXE ALE CADRULUI METRIC	
1. Polimetria	725
2. Măsuri „adăugate”	727
3. Metrica serială	728
4. Metrica în diagonală	730
5. Elemente noi de măsurare a ritmului muzical	731
6. Ritmuri nemetrice	732
Cap. XI — TEMPOUL ȘI AGOGICA	734
A. TEMPOUL. GRADUAREA VITEZEI MUZICALE DE EXECUȚIE	
1. Relația ritm-tempo. Tempoul afectiv	734
2. Reprezentarea grafică a tempoului	735
3. Metronomul. Valoarea estetică a execuției după metronom	736
4. Termenii principali de mișcare (indicații metronomice aproximative)	737

5. Noi aspecte ale tempoului în creația contemporană	744
— tempouri fluctuante	744
— interferări de tempouri; teoria timpului polimodular și aplicațiile sale în muzică	745
B. AGOGICA. Principiul agogic în actul interpretării muzicale	
— agogica deschisă	754
— agogica închisă	754

Cap. XII — TERMENI ȘI EXPRESII ÎN INTERPRETAREA ARTISTICO-EMOȚIONALĂ A MUZICII	756
1. Catalogul termenilor de expresie provenind din limba italiană (termeni consacrați)	757
2. Catalogul termenilor de expresie provenind din limba franceză	761
3. Catalogul termenilor de expresie provenind din limba germană	763
4. Catalogul termenilor de expresie provenind din limba engleză	766

PARTEA IV

DINAMICA

Ordinea și configurația dinamică a muzicii	771
Prezentarea tematicii	772

Cap. I — DINAMICA MUZICALĂ

Definire și forme de manifestare	773
----------------------------------	-----

A. ACCENTUL

Clasificarea accentelor muzicale	774
1. Accentul melodic	774
2. Accentul ritmic	776

B. NUANȚELE DINAMICE

— Principiul <i>protasis-apodosis</i>	779
— Principiul <i>anabasis-katabasis</i>	780

C. DINAMICA MUZICALĂ ȘI MARILE STILURI COMPONISTICE

PARTEA V

TIMBRUL

Ordinea și configurația timbrică a muzicii	791
Prezentarea tematicii	792

Elemente de instrumentație	
Timbrul, criteriu fundamental în alegerea sonităților pentru realizarea operei de artă	793
Cap. I — TIMBRURILE VOCALE	795
1. Clasificarea generală „grosso modo” a vocilor	795
2. Clasificarea specială (profesională) a vocilor	796
— Vocile profesionale de femei	797
— Vocile profesionale de bărbați	798
3. Formațiuni și ansambluri corale	800
4. Evoluții contemporane în timbrica vocală	801
Cap. II — TIMBRURILE INSTRUMENTALE	804
1. Familia instrumentelor cu coarde (cordofone)	804
— Instrumente cu coarde și arcuș	805
— Instrumente cu coarde acționate prin ciupire	807
2. Familia instrumentelor de suflat (aerofone)	808
— Instrumente de suflat din lemn	809
— Instrumente de suflat din alamă	810
3. Familia instrumentelor de percuție	812
— Instrumente de percuție acordabile	812
— Instrumente de percuție neacordabile	813
4. Familia instrumentelor cu claviatură	814
5. Instrumente muzicale electroacustice și electronice (electrofone)	817
— Instrumente electromecanice	817
— Instrumente electronice Sintetizatorul	818
6. Evoluția orchestrei simfonice în diversele stiluri și epoci de creație	820

PARTEA VI

Principii teoretice complementare	825
Prezentarea tematicii	826
Cap. I — TRANSPOZIȚIA	827
A. TRANSPOZIȚIA SCRISĂ	827
B. TRANSPOZIȚIA LA VEDERE	829
1. Transpoziția la semiton cromatic	829
2. Transpoziția la alte intervale decât semitonul cromatic	830
C. CAZURI SPECIALE ÎN TRANSPOZIȚIE	834
1. Transpoziția în tonalități aflate la o diferență mai mare de 7 cvinte	834
2. Transpoziția în cazul schimbării armurii pe parcurs	835
3. Transpoziția în lucrările atonale, în cele cu tonalitatea fluctuantă și în cele care n-au înscrisă armura la cheie	836

D. APLICAREA TRANSPOZIȚIEI ÎN PRACTICA MUZICALĂ	837
Cap. II — NOTE MELODICE ORNAMENTALE	839
Reguli generale de interpretare a ornamentelor	
1. Apogiatura ornamentală	839
2. Mordentul	842
3. Grupetul	844
4. Trilul	849
5. „Tremolo”	852
6. „Arpeggio”	853
7. „Glissando”	854
8. „Portamento”	855
9. Fioritura	856
Cap. III — ELEMENTE DE SINTAXĂ ÎN MELODIE	857
1. Frazarea	857
2. Articulația	859
3. Articulația și tehnica de execuție	862
MIC GLOSAR CUPRINZÎND PRINCIPALELE FORME ȘI GENURI MUZICALE	868
1. Creația vocală	
Forme și genuri muzicale specifice (în ordine alfabetică)	868
2. Creația instrumentală	
Forme și genuri muzicale specifice (în ordine alfabetică)	876
*	
— Maestrii artei muzicale componistice universale (prezentare alfabetică)	888
În loc de Postfață. Fenomenul artistic muzical la sfârșit de veac	892
— Index selectiv de termeni și nume	

[illegible]